"AMOUR DE LA MUSIQUE"

NOUVELLE SÉRIE DIRIGÉE PAR
JEAN WITOLD

CORELLI
ET SON TEMPS

par

MARC PINCHERLE



ÉDITIONS LE BON PLAISIR
LIBRAIRIE PLON
PARIS

CORELLI ET SON TEMPS

Collection «Amour de la Musique»

BIOGRAPHIES DE MUSICIENS ET HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Ouvrages parus :

PETIT GUIDE DE L'AUDITEUR DE MUSIQUE —

* Jean CHANTAVOINE :	Musique Symphonique
** Jean CHANTAVOINE :	Cent Opéras célèbres
*** Claude ROSTAND :	Les Chefs-d'Œuvre du Piano
**** André CŒUROY et Claude ROSTAND :	La Musique de Chambre
W. L. LANDOWSKI :	Le Travail en Musique
Igor STRAWINSKY :	Poétique musicale

Biographies :

Henri COLLET :	Albeniz et Granados
André PIRRO :	J.-S. Bach
Victor SÉROFF :	Balakirew, Borodine, Moussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakoff (Le Groupe des Cinq)
Jean CHANTAVOINE :	Beethoven
André CŒUROY :	Chopin
Marc PINCHERLE :	Corelli et son Temps
Heinrich STROBEL :	Debussy
W. L. LANDOWSKI :	Delvincourt
Charles KŒCHLIN :	Fauré
Jean CHANTAVOINE :	Liszt
Jean CHANTAVOINE :	Mozart
Jean WITOLD :	Mozart méconnu
José BRUYR :	Ravel
Yves HUCHER :	Florent Schmitt

A paraître :

Claude ROSTAND :	Brahms

PETIT GUIDE DE L'AUDITEUR DE MUSIQUE —

***** Claude BAIGNÈRES : Ballets d'hier et d'aujourd'hui

«AMOUR DE LA MUSIQUE»

CORELLI
ET SON TEMPS

PAR

MARC PINCHERLE

ÉDITION DU TRICENTENAIRE
REMANIÉE ET AUGMENTÉE

ÉDITIONS LE BON PLAISIR
LIBRAIRIE PLON
PARIS

AVANT-PROPOS

Le présent ouvrage est la libre refonte d'un Corelli que j'avais publié il y a un peu plus de vingt ans. Dans l'intervalle, les données biographiques ne se sont pas sensiblement modifiées, sauf en ce qui concerne la légende du voyage à Paris, dont j'espère avoir démontré l'inanité. Par contre, l'œuvre a bénéficié d'éclairages nouveaux; on saisit mieux son influence décisive dans l'élaboration de l'art instrumental préclassique et, par voie de conséquence, de toute la musique instrumentale moderne.

Depuis un certain temps déjà, les historiens appliqués à l'étude de la période qui nous occupe (c. 1675-c. 1715) avaient cessé de s'hypnotiser sur le seul J.-S. Bach, naguère considéré comme résumant, en la matière, toute l'évolution antérieure et portant en soi tout l'avenir. On commençait à rendre justice à des précurseurs parmi lesquels les Italiens se révélaient d'importance capitale pour tout ce qui touche aux formes inspirées, à l'origine, par les instruments à archet : sonate, symphonie, concerto.

On en est donc venu à étudier ces Italiens, pour eux-mêmes, avec une attention accrue. Et pas seulement de façon livresque. J'écrivais, en 1933 : « Le nom de Corelli a gardé, à travers les siècles, un éclat prestigieux, le culte qui lui avait été voué au lendemain de sa mort reste intact. Or son œuvre, pourtant facile à atteindre, et d'exécution fort aisée, est pratiquement à l'abandon : dans la vie musicale courante, à peine entend-on, de loin en loin, un concerto sur douze (toujours le même, le huitième) et quelques soli de violon, généralement transcrits, et presque autant de fois trahis ». Ces lignes seraient aujourd'hui d'une injustice flagrante. Si les programmes de trop nombreux virtuoses persistent à accueil-

lir de calamiteux dérangements de la Follia, *on joue aussi, et de plus en plus, d'authentiques sonates corelliennes.*

Mais le revirement le plus heureux consiste dans la remise au répertoire des concerti grossi *op. VI. La faveur croissante des orchestres de chambre dont plusieurs, particulièrement en Italie, se spécialisent dans la musique du 18e siècle, aide au mouvement, appuyée par l'industrie du disque; un enregistrement intégral de l'op. VI vient de paraître, que d'autres suivront, selon toute apparence.*

Au troisième centenaire de la naissance de Corelli on n'en est plus à n'admirer de lui, de confiance, qu'une image conventionnelle. Son œuvre reprend les couleurs de la vie. On peut juger sur pièces, la littérature laudative est moins nécessaire que jamais. Je me suis efforcé, en rédigeant, de ne pas perdre de vue cette évidence.

Qu'il me soit permis, pour finir, de renouveler l'hommage de reconnaissance que j'avais adressé, en 1933, *à des musiciens et musicologues auprès de qui j'avais trouvé une aide précieuse, Charles Van den Borren, Alfred Cortot, Guido M. Gatti, le Dr Robert Haas, le Dr Carlo Piancastelli, MM. les conservateurs du département de la musique au British Museum, des bibliothèques universitaires de Turin et d'Upsal, de la bibliothèque des « Amis de la Musique » de Vienne, les regrettés F. T. Arnold, Alberto Cametti, Alfred Einstein, Francesco Vatielli, Miss Marion M. Scott.*

Cette refonte a bénéficié des lumières qu'ont apportées, entre temps, sur la musique instrumentale préclassique, les travaux de Suzanne Clercx, Manfred Bukofzer, Hans Engel, Paul Henry Lang, Bernhard Paumgartner, William C. Smith. Et j'ai reçu directement de Mme Elisabeth Lebeau, et de mes confrères Andrea Della Corte, François Lesure, Claudio Sartori, d'intéressants renseignements pour lesquels je les prie de bien vouloir trouver ici mes remerciements sincères.

Il y avait peu de choses à retenir du volumineux Corelli *de M. Mario Rinaldi : je m'en suis expliqué dans divers comptes rendus de cet ouvrage (voy.* Bibliographie).

M. P.

Si la musique instrumentale avait eu, antérieurement à 1600, quelques velléités de se faire une existence indépendante de la polyphonie vocale, son véritable essor date du début du XVIIe siècle, et le point de départ en a été l'Italie.

Au moment où un esprit nouveau substituait au contrepoint de la Renaissance la monodie accompagnée, où naissait l'opéra, où s'affirmait la tonalité *majeur-mineur* qui allait régner sans conteste tout au long des époques classique et romantique, la lutherie accomplissait un progrès décisif en portant presque d'emblée à leur point de perfection le violon et ses acolytes, alto, violoncelle, contrebasse. Des formes spécifiquement instrumentales s'ébauchaient, dont les progrès allaient être extraordinairement rapides. Après les premiers balbutiements de la Sonate, dès 1620, de grands compositeurs, Biagio Marini, Massimiliano Neri, Tarquino Merula, etc... en affermissaient la structure, élaborant en même temps les techniques d'exécution appropriées.

Pour certains d'entre eux, l'invention technique prenait le pas sur les préoccupations purement musicales. Ils se grisaient de leurs découvertes. On voyait se dessiner chez Carlo Farino, ou, plus tard, chez Marco Uccellini, les signes avant-coureurs de la virtuosité acrobatique, si facilement envahissante lorsqu'on lui laisse le champ libre. Si bien qu'aux environs de 1675 le besoin se faisait sentir en tous domaines, forme, écriture, technique, d'un élément d'unification, de stabilisation au moins provisoire (le temps de s'organiser sur des bases solides), d'un modèle qui s'imposât à tous ces chercheurs dispersés, d'un *chef d'école*. C'est alors qu'entra dans la carrière, à point nommé, le musicien capable entre tous d'assumer ce rôle : Arcangelo Corelli.

Il était né le 17 février 1653 à Fusignano, une vieille cité de la Romagne inférieure, dans le diocèse de Faenza, à mi-distance de Bologne à Ravenne [1].

Sa famille comptait parmi les plus anciennes et les plus riches de la ville. Longtemps avant la naissance d'Arcangelo, certains généalogistes des Corelli les disaient venus de Rome en 1405, et descendants de Coriolan — assertion risquée dont la témérité a pourtant été dépassée : l'auteur d'un *Corelio* publié à Padoue en 1664, Zabarella, ayant à retracer les origines de la puissante maison Correr, de Venise, la rattache aux Corelli de Rome, qu'il fait venir en droite ligne, par delà les rois de Paphlagonie, de Japhet, fils de Noé !

Les traditions locales relatives à leurs faits et gestes pendant le moyen âge et le début de la Renaissance nous les représentent assoiffés de domination, turbulents, prompts à la révolte. Sans doute faut-il faire un tri parmi tout ce que l'on a porté à leur compte. Exemple : au milieu du 15e siècle, la mère d'un Bertuzzo Corelli aurait obtenu par l'intrigue, du comte de Cunio, son seigneur, un vaste territoire dans la varrée Nagajone, entre Fusignano et Ravenne. Or on a retrouvé l'acte authentique où est relatée la cession de ladite vallée, très régulièrement vendue le 30 septembre 1444 à Bertuzzo di Tura (Bonaventura) Corelli, par Andrea Salutano, au prix de cent livres. Bertuzzo devenait de ce fait un des grands propriétaires fonciers de la région.

Mais il est exact que, beaucoup plus tard, en 1632, vingt et un ans à peine avant la venue au monde d'Arcangelo, un Rodolfo Corelli fut décapité, mis en pièces, les morceaux de son corps portés devant sa demeure pour avoir tenté, à la tête d'une troupe d'émeutiers, de tuer son suzerain Mario Calcagnini. La maison fut détruite de fond en comble; le sol sur lequel elle reposait, on y fit passer la charrue et on y répandit du sel. Sous le nom sinistre de *Guasto dei Corelli* (Dévastation des Corelli), il devait rester désert jusqu'à 1753, l'année où le marquis abbé Giulio Corelli en fit don pour qu'on y construisît l'église « del Pio Suffragio ». On signale ces mœurs sanguinaires pour le singulier con-

traste qu'elles présentent avec ce que nous savons du caractère de notre héros.

Ajoutons que la plus grande piété coexistait, dans la famille, avec cette violence extrême. Des quatorze églises du territoire de Fusignano la moitié furent élevées aux frais des Corelli, moins une, pour laquelle ils donnèrent toutefois le terrain. Plusieurs membres de la famille entrèrent en religion. D'autres laissèrent des noms comme juristes, mathématiciens, médecins; quatre Corelli, du 16e au 19e siècle, furent des poètes estimables. Aucun musicien d'envergure parmi eux, rien qui explique ou laisse prévoir une vocation de virtuose-compositeur.

La jeunesse de Corelli a prodigieusement excité l'imagination des biographes, et l'on obtiendrait un bien curieux tableau en confrontant la légende avec les quelques points d'histoire dont on est sûr.

Sans rééditer toutes les inventions de hardis improvisateurs, parmi lesquels certains avaient cependant à portée de la main de bons moyens de s'informer, nous accorderons au moins une mention à celles de leurs trouvailles qui ont le plus longtemps conservé crédit.

Voici d'abord le récit de l'abbé C.-F. Laurenti dans sa *Storia di Fusignano*, datée de 1799-1813, dont la municipalité de Fusignano conserve le manuscrit : d'après lui, la vocation de Corelli enfant se serait éveillée à entendre jouer le curé de sa ville natale. Un autre prêtre, le curé de Saint-Savin, lui aurait donné les premières notions de son art. Pour prendre ses leçons, Arcangelo s'en serait, allé, tous les jours, bravant les intempéries, à deux milles de la maison paternelle. Parfois, à la belle saison, brode Laurenti, il lui arrivait de se reposer sous un arbre. Inspiré soudain, il prenait son violon, et en tirait des mélodies si belles que les gens d'alentour s'attroupaient autour de lui. L'écolier bien vite dépassait son maître. La famille voulant lui faire abandonner la musique, intervenait alors un troisième prêtre, son propre oncle, qui obtenait, contre le gré du père, que l'enfant fût envoyé à Faenza pour étudier. Le résultat dépassait

toute attente : dans un concert donné à l'occasion d'une visite du Cardinal Ottoboni, Arcangelo faisait montre d'un talent si extraordinaire que le cardinal « en restait stupéfait ». De retour à Rome, le cardinal inspirait au Pape le désir d'entendre à son tour un virtuose à ce point précoce. On écrivait à l'évêque de Faenza, à l'instigation de qui le jeune violoniste, surmontant sa timidité, gagnait la ville pontificale...

Le Dr. Carlo Piancastelli a magistralement démonté ce laborieux échafaudage d'impostures. Deux contre-vérités manifestes : aucun oncle prêtre ne figure dans les archives familiales des Corelli, et l'opposition paternelle est difficilement conciliable avec le fait patent que le jeune Arcangelo n'avait pu connaître son père, mort un mois avant sa venue au monde, le 13 janvier 1653. Il est établi que la veuve — née Santa Raffini [2] — éleva de son mieux l'enfant et ses quatre aînés, Ippolito, Domenico, Giovanna et Giacinto.

On sait aussi, de bonne source, que la famille, à cette époque, vivait dans une large aisance, possédant une fortune terrienne qui devait rester intacte jusque vers la fin du 18e siècle. Quant à la maison où naquit Arcangelo, on croit qu'elle était sise dans la partie sud de Fusignano, à l'emplacement actuel de la Villa Severoli.

Sur les années de jeunesse, nous avons un témoignage digne de foi, celui de Crescimbeni, qui a vu et connu Corelli, son collègue à l'Academia dei Arcadi. Il nous dit qu'Arcangelo avait été, tout jeune, envoyé à Faenza « où il reçut d'un prêtre les premiers rudiments de la musique (*del suono*). Il en continua l'étude à Lugo, puis à Bologne, sans cependant qu'on le destinât à en faire sa profession. Mais le violon le passionna au point qu'il décida de s'y consacrer entièrement, et il demeura quatre ans à Bologne ».

Reprenant les témoignages de Crescimbeni et du P. Martini, Francesco Vatielli est parvenu à préciser avec netteté les influences bolonaises [3]. Peut-être est-il exagéré de déduire du passage cité de Crescimbeni, plus spécialement ses mots « *del suono* », que Corelli n'aurait reçu à Faenza qu'une

initiation théorique, et n'aurait commencé qu'à Bologne en 1666, à treize ans, l'étude du violon. Mais on peut admettre que là seulement il s'y adonna de façon méthodique; et ses progrès furent si rapides que la déjà célèbre Accademia Filarmonica l'accueillit en 1670, âgé d'à peine dix-sept ans.

L'école bolonaise était alors en plein éclat : nous reviendrons plus loin sur ses mérites particuliers et ce qu'elle pouvait apporter à la formation d'un jeune talent. Nommons seulement les maîtres auxquels il se confia, et dont les noms nous sont révélés par une note manuscrite du P. Martini. Le premier en date est Giovanni Benvenuti, de Bologne, membre de l'Académie des Filarmonici. Auprès de ce disciple d'Ercole Gaïbara, le véritable fondateur de la première école bolonaise de violon, Corelli acquit surtout, à ce que l'on croit, les éléments essentiels de sa technique; il se perfectionna ensuite musicalement avec un autre élève du même Gaïbara, le vénitien Leonardo Brugnoli, violoniste habile et inspiré, fameux surtout, au dire du P. Martini, pour ses dons d'improvisateur. Conscient de ce qu'il leur devait, il tint à honneur, une fois à Rome, de revendiquer sa filiation artistique : sur la page de titre de ses trois premières œuvres, il est « Arcangelo Corelli da Fusignano, detto il Bolognese ».

L'historien anglais Burney (III, p. 548) signale aussi une tradition romaine selon laquelle Corelli aurait été à Bologne l'élève de Bartolomeo Girolamo Laurenti. M. Rinaldi le conteste (p. 37), mais les comparaisons que Francesco Vatielli [4] a faites entre des passages des sonates à violon seul et basse de Laurenti, publiées à Bologne en 1691, et d'autres, tirés de l'op. V de Corelli, paru en 1700, donnent beaucoup de vraisemblance aux dires de Burney.

On le voit, il n'a aucunement été question de Bassani, que les historiens ont désigné, jusqu'à ces dernières années, comme le professeur de Corelli. C'est lui qu'Ortlepp nous présente sous le nom de Bassini, dans un récit véritablement extravagant, dont il est difficile de saisir l'intention [5]. Ledit « vieux violoniste Giambattista Bassini » prend pour élève,

vers la fin de 1670, le jeune Corelli. Bassini a une fille, dont l'adolescent tombe éperdument amoureux : pour le contraindre à se déclarer, elle coquette avec un autre condisciple, le marquis de Monteserrato, qui, piqué au jeu, s'enflamme, et parvient à obtenir sa main. Corelli s'enfuit désespéré : mais il joint plus tard la cruelle, la fléchit, obtient d'elle de coupabes faveurs. Séparation. A trente-cinq ans de là, il se trouve un beau jour en face d'une princesse Casarini, en qui il reconnaît sa propre fille, née de ses amours avec la marquise. Roidie dans son orgueil, elle lui fait un accueil glacial, feint d'ignorer quel lien est entre eux — et le pauvre père en meurt de chagrin !

...Le « vieux Bassini » ou mieux Bassani, pouvait avoir treize ans quand Corelli entrait dans sa dix-huitième année : les plus audacieux auteurs de vies romancées reculeraient aujourd'hui devant un pareil coup de pouce à la chronologie.

Avant qu'on eût identifié les vrais maîtres de Corelli, Antoine Vidal avait très judicieusement fait observer l'invraisemblance de la tradition qui, sans aller jusqu'à la fiction outrancière d'Ortlepp, établissait entre les deux violonistes des relations de professeur à disciple : « Bassani, né vers 1657, était donc plus jeune que Corelli, écrit Vidal, et il nous paraît difficile d'admettre qu'il eût été assez précoce dans son talent pour donner des leçons à un pareil élève [6]. » M. A. Schering esquisse une explication qui mérite à tout le moins d'être présentée sous réserves. Il cite certains traits de style par lesquels s'atteste l'influence que l'opéra vénitien des Cavalli, Cesti, Legrenzi, aurait exercée sur Corelli. D'où il déduit que le jeune maître « a vraisemblablement étudié lui-même à Venise, aux côtés de Bassani »; mais rien de positif n'a jamais révélé sa présence, à un moment quelconque, dans la ville des Doges; et l'on n'y rencontre pas davantage Bassani, hors la période de sa prime jeunesse où il travailla avec le P. Castrovillari.

Si le doute reste permis, il ne l'est plus en ce qui concerne un autre voyage, inventé à point nommé pour combler une lacune dans la biographie corellienne. On sait que le séjour

de Corelli à Bologne dura quatre ans, de 1666 à 1670. Après quoi sa trace est perdue pour un temps. Quelques historiens le ramènent à Rome dès 1671; encore ne tient-on de certitude qu'à partir de 1675 [7]. Pour l'entre-temps, voici justement un séjour à Paris imaginé, non par Hawkins, mais par Jean-Jacques Rousseau, dans sa *Lettre sur la Musique françoise* de 1753 où il est dit : « Lulli même, allarmé de l'arrivée en France de Correlli (sic), se hâta de le faire chasser de France : ce qui lui fut d'autant plus aisé que Correlli était plus grand homme, et par conséquent moins courtisan que lui [8]. » Mainwaring, l'historiographe de Haendel, reprend et amplifie ce ragot : « Les avantages que Lulli tira de la connaissance de Corelli ne doivent pas être oubliés, non plus que la reconnaissance qu'il lui marqua en suscitant contre lui une cabale qui le fit chasser de Paris [9]. » Hawkins ne fait que suivre, en ajoutant de malencontreuses précisions : Corelli serait venu en France pour étudier « les progrès de notre musique sous l'influence du cardinal Mazarin », lequel cardinal, en 1672, était mort depuis onze ans ! Passons sur Arteaga, Perotti et autres, pour sourire au zèle excessif de Piero Maroncelli, lorsqu'il déclare Lully tributaire de Corelli en matière de construction musicale : « Si l'on objecte que Lulli précéda Corelli, sachez que Lulli et son orchestre, célèbres dans toute l'Europe, ne furent pas capables d'exécuter les sonates de Corelli en moins de trois ans d'étude, et médiocrement : que c'est seulement à quarante ans, en 1672, que Lulli écrivit son premier opéra, à Paris, où Corelli était déjà venu et lui avait, par chance, inspiré l'idée de l'ouverture française ! »

Je laisse de côté les fioritures ajoutées par Morini, Laurenti, Fignanani, sur les voyages triomphaux à travers notre pays, sur le riche mariage proposé, à Paris, à Arcangelo, et qu'il refuse avec tact, soit par modestie, soit pour se consacrer entièrement à son art.

La gallophobie de Rousseau lorsqu'il est question de musique est probablement responsable de tant de bruit pour rien : bien que le soi-disant conflit Corelli-Lully se place en

un temps où, selon lui, la musique française et la musique italienne n'étaient pas encore très différenciées, on pouvait cependant remarquer déjà chez les nôtres — Rousseau dixit — « le germe de cette jalousie qui est inséparable de l'infériorité ». En Lully ce n'est pas le compositeur florentin qu'il prend à parti, mais le créateur et le champion de l'opéra français, qu'il a soin, dans la même *Lettre sur la Musique françoise*, de présenter comme un très humble précurseur : « Du temps d'Orlande et de Goudimel, on faisait de l'harmonie et des sons, Lulli y a joint un peu de cadence; Corelli, Buononcini, Vinci et Pergolèse sont les premiers qui aient fait de la musique ».

A qui voudrait se convaincre de l'inanité du grief et de l'irréalité du voyage, il suffirait de constater qu'aucune fouille d'archives n'en a jamais rien révélé, que les gazettes du temps, nullement avares de détails sur la venue à Paris d'un musicien étranger comme Westhoff, sont muettes, que deux musiciens qui ont beaucoup écrit sur leur art et qui tous deux, professaient la plus vive admiration pour Lully et pour Corelli, François Couperin et Georges Muffat, n'ont jamais fait la moindre allusion à une telle rencontre. Et comment admettre qu'un mélomane aussi informé que Titon du Tillet n'en parle pas lorsqu'il vient à nous entretenir des affinités artistiques des deux maîtres : « J'ai ouï dire à un gentilhomme de feu M. le cardinal d'Estrées et à Baptiste (Anet), un de nos plus grands violons, que ce cardinal étant à Rome et louant Corelli sur la belle composition de ses Sonates, il lui dit : « Monseigneur, c'est que j'ai étudié « Lulli [10]. » A l'appui de quoi l'on peut porter la réponse que Pierre de Morand faisait à J.-J. Rousseau l'année qui suivit la publication de la *Lettre sur la Musique françoise* : « Le fameux Correlly, dont la décision vaut bien celle du sieur Rousseau, étoit pénétré de tant d'admiration pour Lulli, qu'il avoit fait mettre dans des quadres d'or plusieurs morceaux de ce grand Homme, et il les gardoit dans son Cabinet comme un trésor précieux, et pour lui servir de modèles. Ils ont passé à sa mort dans la maison d'Ottoboni [11].»

Si j'ai cru devoir insister sur cet épisode si manifestement inventé, c'est que le plus récent biographe de Corelli, M. Mario Rinaldi, le donne comme réel, en y insistant longuement [12], sans toutefois apporter la moindre preuve.

A la vérité tout ce roman s'éclaire si l'on admet, de la part de Rousseau, de son copiste ou de son imprimeur, une erreur de lecture fort possible, à 81 ans de l'événement relaté : *Corelli* lu pour *Cavalli.*

En 1660, Cavalli était en effet venu à Paris, appelé par Mazarin, et sa présence avait de quoi inquiéter Lully, anxieux de confirmer sa mainmise sur notre théâtre lyrique, et qui n'avait encore écrit que des ballets, alors que Cavalli avait à son actif une trentaine d'opéras et qu'on le tenait pour le premier compositeur dramatique de la péninsule, sinon de toute la chrétienté.

Aussi Lully avait-il intrigué contre lui, au point de le contraindre à regagner Venise au bout de deux ans.

S'il pouvait prendre ombrage d'un tel concurrent, comment, en 1672, le jeune Corelli, violoniste de dix-neuf ans, rigoureusement inconnu en France, qui n'avait encore rien publié, qui n'avait aucune visée sur le théâtre lyrique, se fût-il attiré ses foudres ?

Il semble donc bien qu'on doive incriminer un *lapsus calami* de Rousseau, ou quelque intention malveillante, que le contexte de la *Lettre sur la Musique françoise* nous autorise à lui prêter.

Il faut probablement renoncer à savoir avec exactitude où se passèrent les quelques années qui suivirent le départ de Bologne. Le P. Martini nous dit que le jeune virtuose séjourna fort peu à Fusignano, « mais résolut, pour contenter l'ardent désir qu'il en avait, et céder aux instances pressantes d'amis nombreux et chers... de gagner Rome, où il se mit sous la direction du fameux Pietro Simonelli, de qui il apprit avec beaucoup de facilité les préceptes du contrepoint, grâce à quoi il devint un compositeur excellent et accompli [13] ». On affirme qu'il fut vers ce même temps (1671) violoniste au théâtre de Tor di Nona que l'on

rouvrait, après sa remise à neuf par les soins du comte d'Alibert, factotum de Christine de Suède. Mais c'est seulement en 1675 que sa présence à Rome nous est confirmée par des pièces irréfutables.

M. Alberto Cametti a eu la bonne fortune d'exhumer les listes des musiciens qui illustraient de leur talent les offices célébrés à Rome, dans l'église Saint-Louis-des-Français, à l'occasion de la saint Louis. Ces offices, très solennels, « comprenaient grand'messe et vêpres, auxquelles assistaient les ministres étrangers, les ambassadeurs, la noblesse, le clergé national et de nombreux cardinaux [14] ».

A partir de 1675, on voit apparaître le nom d'Arcangelo Corelli, troisième des quatre violonistes, aux appointements d'un écu et demi, soit environ huit francs-or, pour les trois offices. L'année suivante il avance d'un rang. Les états pour août 1677 ne le mentionnent pas. On le retrouve second violon en 1678. Deuxième disparition de 1679 à 1681. Toutefois, le 6 janvier 1679, il a dirigé l'orchestre du théâtre Capranica pour la première représentation d'une œuvre de son ami Bernardo Pasquini, *Dove è amore è pietà*, l'auteur tenant le clavecin. L'abbé Raguenet s'en souvient sans doute lorsqu'il écrit : « J'ay vû, à Rome, à un même opéra, Corelli, Pasquini et Gaëtani, qui sont constamment les premiers hommes du monde pour le violon, pour le clavessin, et pour le thuorbe ou l'archilut : aussi sont-ce des gens à qui, pour un mois ou six semaines au plus, on donne chacun trois et quatre cens pistoles [15]. »

Une lettre adressée de Rome par Corelli le 3 juin de la même année au comte Fabrizio Laderchi pour lui offrir une sonate inédite composée à son intention, prouve que le séjour se prolongea. Sa disparition des listes de Saint-Louis-des-Français à partir d'août peut donner à croire qu'un de ses voyages en Allemagne se place au cours de ce même été.

Le compositeur Kaspar Printz dit avoir fait sa connaissance à Munich en 1680 [16]. Cette indication sommaire — corsée d'une inexactitude, car Printz affirme aussi que le jeune

maître italien avait déjà fait éditer « de jolies choses » — est, avec une mauvaise interprétation de la biographie de Pisendel par Joh. Ad. Hiller, la seule origine connue de récits plus circonstanciés, aux termes desquels Corelli « fut apprécié selon ses mérites par de nombreuses cours princières, et surtout chez le Prince Electeur de Bavière, qui l'eut à son service un certain temps [17] ». Il n'est pas impossible qu'il ait également séjourné à Heidelberg et à Anspach, où l'Electeur Palatin entretenait un orchestre; qu'il se soit, comme l'affirme Chrysander [18], attardé à Hanovre auprès de son ami Farinelli, violoniste réputé, à qui il emprunta peut-être l'idée de varier le thème fameux des *Folies d'Espagne*, publié en 1684 par Playford sous le titre de *Faronnell's Ground.*

Mais rien de cela n'est prouvé. Historiens et musiciens ont compulsé bien souvent les archives de ces prétendues résidences allemandes de Corelli sans y trouver la moindre trace de son passage. Bien mieux, le Dr Alfred Einstein a publié les comptes et les correspondances artistiques des princes palatins du Rhin pendant toute cette période. Les engagements de virtuoses y figurent, avec tous détails sur les tractations préliminaires, sur leurs émoluments, leurs obligations et prérogatives [19].

Le nom de Corelli apparaît dans ces archives en 1708, on verra un peu plus loin comment, mais on ne trouve nulle allusion à une amitié ancienne, ni à quelque séjour du virtuose à la cour de Dusseldorf.

Si bien que le Dr Einstein n'est pas éloigné de voir dans ces récits de voyages en Allemagne de pures fictions dont Printz serait l'involontaire responsable, pour avoir imprimé par erreur le patronyme de Corelli aux lieu et place de Torelli [20]. (On verra plus loin que les biographes de Pisendel ont également confondu les deux maîtres.) Ce frêle point d'appui, et peut-être le fait que le op. V et VI sont dédiés à des princes allemands, auront mis en branle l'imagination d'Arthur Pougin et consorts.

Nous retrouvons Corelli à Rome de façon certaine en 1681 : il y publie cette année-là son premier œuvre de trios, qu'il dédie à Christine de Suède.

La Ville Eternelle est alors en plein effervescence de mondanités. Les maisons nobles rivalisent de faste lorsqu'il s'agit de monter des comédies, des opéras ou de produire des virtuoses.

Au milieu de mécènes comme le prince Ruspoli, le connétable Colonna, les Rospigliosi, le cardinal Savelli, la duchesse de Bracciano, Christine de Suède a conservé malgré son abdication une influence souveraine. L'originalité, l'indépendance de caractère, la vive intelligence de la *Pallas Nordica,* comme on l'a surnommée jadis, y sont pour beaucoup; et aussi son aptitude singulière à dépenser le revenu des provinces dont elle s'était, en quittant le pouvoir, réservé l'administration et qui lui donnent, dans les bonnes années, l'équivalent d'un million de francs-or. Un cénacle de savants, de lettrés, de musiciens se réunit autour d'elle au palais Riario (siège actuellement de l'Académie des Lincei), où elle a, depuis juillet 1659, fixé sa résidence et installé les magnifiques collections qu'elle avait emportées de Stockholm lors de son abdication, et qui depuis lors étaient restées entreposées à Anvers. Il s'y donne des fêtes de musique auxquelles on tient à honneur d'être admis. C'est probablement là que Muffat, en 1682, entend les concertos de Corelli qui l'impressionnent si fort, et qu'il peut éprouver l'effet de ceux que lui-même s'essaie à écrire sous l'influence du jeune maître, et dans son style.

En août 1682 Corelli est à nouveau présent à Saint-Louis-des-Français, cette fois à la tête des dix violonistes — l'orchestre augmente peu à peu, il en comprendra quatorze quelques années plus tard — avec des émoluments plus élevés d'un demi-écu. On voit apparaître à ses côtés comme second violon Mattelo Fornari, son élève et ami, qui désormais ne le quittera pour ainsi dire plus. Notons en passant que, de 1682 à 1708, Corelli participera chaque année à ces fêtes de la saint Louis, comme chef du petit orchestre. Ses

appointements augmenteront graduellement, jusqu'à six écus en 1694. La liste pour 1709 est perdue, et son nom ne figurera plus sur celle de 1710, où il sera remplacé comme premier violon par Mattelo Fornari.

En janvier 1687, Jacques II Stuart, roi d'Angleterre, dépêche à Rome le comte de Castlemain pour négocier avec le pape Innocent XI le retour des trois royaumes à la foi catholique.

Christine de Suède organise de grandes fêtes en l'honneur du nouvel ambassadeur [21]. Elle y offre à ses invités la primeur d'une cantate du poète Alessandro Guidi, dans laquelle cinq personnages symboliques. Londres, la Tamise, la Renommée, le Génie dominateur et le Génie rebelle, représentés par les plus illustres chanteurs pontificaux, Fedi en tête, échangent avec l'appoint de cent choristes des tirades mises en musique par Bernardo Pasquini. En cette occurrence Corelli dirige un formidable orchestre de cent cinquante instruments à archets.

Le 9 juillet 1687, Corelli est engagé par le cardinal Panfili comme maître de sa musique, aux appointements mensuels de dix piastres florentines. Il vient habiter le palais Panfili en compagnie de Matteo Fornari et de son domestique Bernardino Salviati. Il y va demeurer jusqu'en 1690, les registres paroissiaux en font foi. Comme par ailleurs il figure en août 1689 et 1690 sur les listes de Saint-Louis-des-Français, on ne voit pas comment il aurait, à la mort de Christine de Suède, en 1689, pris du service à la cour du duc de Modène. A moins qu'il ne s'agît d'un séjour de courte durée : M. Valdrighi signale en effet, au 7 décembre 1689, le rapport d'un homme de confiance du duc à Rome, relatant la joie et la confusion d'*Arcangelo dal Violino* au reçu « d'une corbeille d'argent admirablement travaillée, et pesant quatre-vingt-six onces, dont S. A. lui a fait présent ». Trois ans plus tôt, il avait refusé d'avantageuses propositions de la cour de Modène pour ne pas quitter Rome « où il était très estimé et payé à prix d'or [22] ».

L'accession à la Papauté d'Alexandre VIII Ottoboni devait fixer les destinées de Corelli et l'attacher à jamais à la Ville Eternelle. L'un des premiers gestes du nouveau pontife fut de nommer son neveu Pietro Ottoboni cardinal de S. Lorenzo et Damaso et vice-chancelier de l'église, le 7 novembre 1689. Ce Pietro Ottoboni avait alors vingt-deux ans. Il vivait dans le siècle — on le lui a parfois reproché avec aigreur — épris de belles lettres, de peinture, de théâtre (il devait même en 1692 faire jouer un *Colombo* de sa composition) [23]. Mais sa passion dominante était la musique. La dignité dont il venait d'être investi mettait à sa disposition d'immenses ressources, dont il fit l'usage le plus libéral. Les concerts de la Chancellerie, dans le cadre d'un palais fastueux dont les salons, la bibliothèque, le musée étaient célèbres, devinrent vite le rendez-vous de la plus haute société romaine, et le jeune « porporato » le mécène le plus sollicité, le dispensateur par excellence de la gloire et de la fortune pour quiconque se piquait d'un talent de virtuose ou de compositeur.

On se pressait aux « lundis » d'Ottoboni. Des musiciens d'envergure comme Tomaso Albinoni, Mascitti, Adami da Bolsena croyaient assurer le succès de leurs œuvres en les dédiant au jeune chancelier.

Aucun ne devait s'acquérir dans sa faveur une place comparable à celle que, d'emblée, prit Arcangelo Corelli. Le cardinal fit de lui son premier violon et le directeur attitré de sa musique, logé au palais même. Il ne tarda pas à le traiter non plus en salarié mais en véritable ami, de qui la famille lui était également chère. Sa lettre du 13 mars 1700 au légat de Ferrare, de qui dépend Fusignano, est pour lui recommander les frères d'Arcangelo, et le « supplier » d'accorder sa protection « à une famille qu'il aime avec la plus affectueuse et la plus particulière tendresse ». Dans une autre lettre au même, il se déclare si lié d'affection avec Arcangelo « qu'il ne distingue plus la passion de son propre intérêt de celle d'un si digne sujet, à la famille de

qui il ne pourra jamais assez faire connaître sa tendresse et l'attention qu'il lui porte ».

Ainsi entouré de sympathie et d'admiration, sa vie matérielle assurée largement, Corelli peut se donner à son art avec une entière liberté d'esprit, polir des œuvres qui porteront trace de ce labeur poursuivi à loisir, si différent de la production hâtive, fiévreuse, de contemporains presque tous obligés de fournir qui un ou deux opéras par saison, qui une demi-douzaine de concertos par semaine. Son existence, depuis l'arrivée au palais de la Chancellerie, semble lisse, éloignée du tumulte, sans péripéties marquantes. C'est à peine si en 1693 une œuvre récemment retrouvée, un *Applauso musicale a quattro voci* [24], en 1694 l'Œuvre Quatrième de trios, dédié au cardinal, font apparaître son nom. Mais sa renommée ne cesse de grandir : on vient de loin lui demander des leçons. Lord Edgecumbe, l'un de ses nobles disciples, commande vers 1697-1700 un portrait de lui au peintre anglais Hughes Howard.

Le neveu de Samuel Pepys racontant à son oncle la messe de minuit à l'église San Lorenzo, pour la Noël de 1699, note comme faits remarquables : « Paluccio, un jeune artiste admiré, chanta, et Corelli, le fameux violoniste, joua en concert avec plus de trente autres — tous à la charge du cardinal Ottoboni, qui était là [25]. » En 1700 il est à la tête de la section instrumentale de la fameuse *Congregazione dei Musici di Roma sotto l'invocazione di Sta Cecilia* [26]. La même année, la publication de son *Opera Quinta*, son unique recueil de sonates à violon seul et basse, achève de le situer au tout premier plan : on le tient désormais, d'un consentement unanime, pour le plus grand compositeur de musique instrumentale qui soit au monde.

En 1705 et les deux années suivantes, il dirige de grands orchestres qui exécutent de ses œuvres à l'occasion de fêtes solennelles données au Capitole par l'Académie de Dessin [27]. Le 26 avril 1706, il est reçu à l'Académie des Arcadiens, la société de beaucoup la plus fermée d'Italie, qui

a recueilli, à la mort de Christine de Suède, la réunion d'artistes et d'écrivains du palais Riario. En quelle illustre compagnie ! Alessandro Scarlatti et Bernardo Pasquini sont de la promotion [28]. Les surnoms qu'on leur attribue lors de leur admission nous ont été conservés : car dans cette Arcadie idéale, chaque « pasteur » reçoit une double dénomination — un nom propre d'abord, de consonance grecque, et un qualificatif emprunté à quelque site de l'Arcadie ancienne. Corelli devient ainsi Arcomelo Erimanteo (Arco-melo : guide des chants), Scarlatti et Pasquini étant respectivement Terpandre et Proticos.

Tous trois se connaissaient de longue date : Pasquini, le chanteur Fedi et Corelli avaient, nous dit-on, l'habitude de se réunir souvent et de se tenir au courant de leurs découvertes artistiques. Pour Scarlatti, il dirigeait souvent, aux beaux jours de Christine de Suède, les concerts du palais Riario [29]. Il était revenu à Rome en 1703, et le cardinal Ottoboni, qui le patronnait aussi, lui avait obtenu le poste de second maître de chapelle de S. Maria Maggiore.

Si bien qu'on est en droit de rejeter la date de 1708 assignée par Burney [30] à certains événements qui associent les deux noms de Corelli et de Scarlatti. Il n'est pas superflu de noter que l'historien anglais a été plagié à peu près textuellement par Burgh dans ses *Anecdotes of Music* et par George Dubourg, petit-fils de Mathieu Dubourg, l'un des meilleurs élèves de Geminiani, dans son *Histoire du violon.* Voici le récit de Burney :

« Un de mes amis, très précis et très intelligent, dont le jugement et la probité m'inspirent entière confiance, eut une conversation avec Geminiani environ cinq ou six ans avant la mort de ce dernier. Quelqu'un de ses relations projetait à ce moment d'écrire une histoire de la musique : pensant lui être utile, il nota, sitôt rentré chez lui, les principaux points de cette conversation. Mais le projet d'histoire est depuis longtemps à l'abandon : aussi ai-je eu la faveur d'obtenir communication des anecdotes et des traits recueillis après de Geminiani. Comme ils concernent principale-
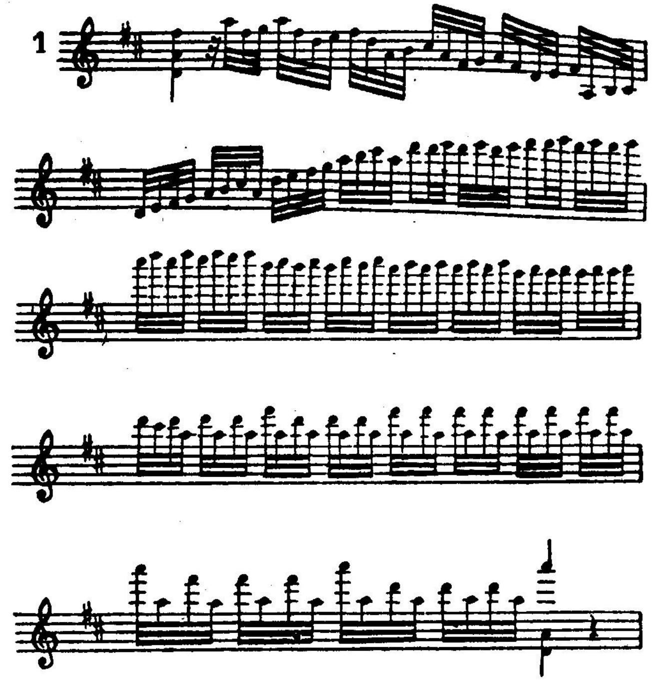
ment Corelli, et qu'ils émanent d'un de ses plus glorieux disciples, qui a vu et entendu ce qu'il raconte, je les reproduirai ici.

« Aux plus beaux jours de Corelli, le bruit de sa gloire parvint à la cour de Naples, et inspira au roi le désir de l'entendre; par ordre de sa Majesté, on l'invita à venir. Malgré sa répugnance, il finit par accepter : mais de crainte d'être mal accompagné, il emmena avec lui son propre second violon et son violoncelliste. A Naples, il trouva Alessandro Scarlatti et plusieurs autres maestri qui le prièrent vivement de jouer l'un de ses concertos devant le roi; pendant un certain temps il refusa, sous prétexte qu'il n'avait pas tout son orchestre et que le temps manquerait pour répéter. Il céda, cependant, et plein d'appréhension, joua son premier concerto. Son étonnement fut grand de constater que les musiciens de Naples exécutaient ses concertos, à première vue, avec presque autant de précision que son propre orchestre après des répétitions multiples, lorsque la musique était pour ainsi dire sue par cœur. *Si suona à Napoli* (Ils jouent, à Naples !) dit-il à Matteo (Fornari) son second violon.

« Après cela il fut reçu par Sa Majesté qui exprima le désir d'entendre une de ses sonates; mais le roi trouva l'adagio si long et si sec qu'il se retira, fatigué, à la grande mortification de Corelli. On lui demanda encore de conduire l'orchestre pour l'exécution d'un opéra (littéralement : *a masque*, un ballet comique) composé par Scarlatti, que l'on devait représenter devant le roi : il se mit en devoir de commencer; mais Scarlatti, par inexpérience du violon, avait écrit une partie assez gauche, et difficile, qui montait à un certain endroit jusqu'au contre-fa. Arrivé à ce passage, Corelli fit une faute, sans parvenir à se remettre d'aplomb : il fut on ne peut plus surpris d'entendre Petrillo, le premier violon napolitain, et les autres violonistes, exécuter le trait qui l'avait déconcerté. Un air venait en suite, en *ut* mineur, que Corelli attaqua en majeur. *Ricomminciamo*, dit Scarlatti, avec douceur. Corelli recommença en majeur, tant et

si bien que Scarlatti fut obligé de s'en prendre à lui nommément, et de le remettre dans le bon chemin. Le pauvre Corelli fut si mortifié de cet affront, et de la mauvaise figure qu'il s'imaginait avoir faite pendant tout ce séjour à Naples qu'il s'esquiva et regagna Rome, silencieusement. »

L'opéra qui aurait provoqué ces incidents serait, selon Fétis, *Laodicea e Berenice*, où l'on trouve, en effet, au troisième acte, avant l'air *Ti rendo amor la palma*, une ritournelle de violon plus étendue vers l'aigu que ne le rapporte Burney, mais qui, loin d'être gauchement écrite, dénote une parfaite connaissance de l'instrument :



Mais *Laodicea e Berenice* fut donné à Naples en 1701 et — toujours selon Fétis — Scarlatti, instruit par l'aven-

ture d'Arcangelo, remania l'air en question pour la reprise de son opéra, en 1705, à Rome. Si l'on admet, avec M. Ed.-J. Dent, que le voyage à Naples ait eu lieu en 1708 [31], on partagera la perplexité de ce dernier historien.

Les choses s'arrangeraient mieux si l'on plaçait le susdit voyage en 1701, ce qui ne soulève aucune objection sérieuse. Non seulement Burney ne garantit pas la date de 1708 « ceci dut arriver vers 1708 », mais il l'établit en s'appuyant sur un premier séjour de Scarlatti à Rome en 1709 : nous avons vu plus haut que l'illustre Napolitain s'y était trouvé à plusieurs reprises bien avant son admission, en 1706, à l'Académie des Arcadiens.

Mais il se pourrait que les deux dates soient erronées. M. Mario Rinaldi [32] a relevé dans le *Diario della Città di Napoli* tenu au jour le jour par Antonio Bulifon l'indication que voici : « Le lundi 1er mai 1702 : est arrivé pour jouer pendant l'opéra qui va avoir lieu quand les chanteurs sauront leurs rôles, le célèbre violoniste Arcangelo Corelli, qu'on dit être le meilleur de l'Europe ». A huit jours de là, en effet, fut représenté un opéra d'Alessandro Scarlatti, mais qui n'était pas *Laodicea e Berenice,* donné dès 1701, comme il a été dit plus haut. Il s'agit, en mai 1702, de *Tiberio, Imperatore d'Oriente.*

Il est encore possible que l'anecdote corellienne ait trait non à un opéra, mais à une sérénade, également d'A. Scarlatti, jouée le 2 mai en « musique de table » pendant le souper du roi [33].

Quant à Petrillo, le triomphateur de cette histoire controversée, M. Ulisse Prota-Giurleo l'a identifié [34] : il s'appelait, de son vrai nom, Pietro Marchitelli et il était, en 1702, premier violon de la Chapelle Royale et du théâtre S. Bartolomeo.

Après la fâcheuse expérience de Naples, si tant est qu'on doive tenir pour réelle cette cascade de malechances, l'existence de Corelli paraît avoir repris son train coutumier : il prête régulièrement son concours à la cérémonie de la saint Louis, chaque année, jusqu'à 1709; d'autre part, il

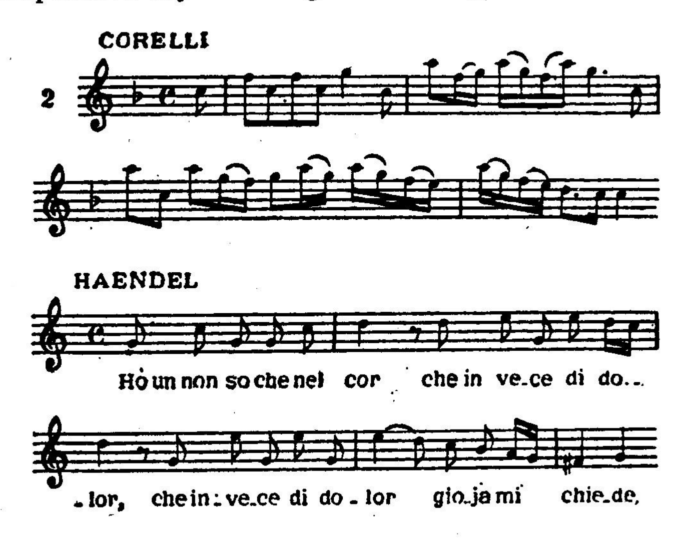
est mentionné jusqu'en 1712 dans les registres de la paroisse de S. Lorenzo in Damaso, comme habitant le palais de la Chancellerie avec Matteo Fornari, son bras droit.

En 1708, la nouvelle de sa mort, erronément lancée par suite d'on ne sait quelle confusion [35] nous donne une occasion de mesurer l'étendue de sa notoriété : le Prince Electeur Johann Wilh. de Neuburg-Wittelsbach écrit de Dusseldorf à son agent à Rome, le comte Antonio Maria Fede, pour lui dire son émoi au reçu de la triste nouvelle : Fede le rassure (3 mars 1708) : « Le bruit qui a couru de la mort du fameux virtuose Arcangelo Corelli est archifaux. Car il vit à la cour du Sr. Cardinal Ottobono, où il donne couramment des preuves de son talent, avec de nombreux et célèbres professeurs, qu'entretient la splendide générosité d'un si digne prélat. » Le même comte Fede, à l'instigation du Prince Electeur, demande au cardinal Ottoboni d'amener Corelli à composer une œuvre qu'il dédiera expressément à Jean Wilhelm. Au mois de mai 1708, Corelli fait tenir au Prince un *Concertino da camera* qui figurera parmi les quatre concertos de chambre de l'op. VI dédié audit Prince. M. Alfred Einstein, à qui nous devons ces détails, a reproduit la lettre d'envoi, d'une humilité toute conventionnelle, à laquelle Johann Wilh. répond avec beaucoup de bienveillance.

En cette année 1708 se place une autre anecdote bien connue, propagée d'abord, semble-t-il, par John Mainwaring [36] : Corelli conduisait, à Rome, comme premier violon l'ouverture du *Triomphe du temps*, de Haendel, en présence de l'auteur qui s'efforçait de lui imposer sa manière, sensiblement plus violente et plus accentuée. Notre violoniste n'y parvenant pas, Haendel, dans son impatience, lui arracha son instrument et se mit à jouer à sa place. A quoi Corelli objecta simplement : « Mais mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, auquel je n'entends rien. » (*Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stylo francese, di ch'io non m'intendo !*) Nous verrons, quand nous analy-

serons la technique de Corelli, que cet incident, pas plus que celui de Naples, ne pèche contre la vraisemblance.

Peut-être est-ce pour effacer un souvenir déplaisant et rendre discrètement hommage à Corelli que Haendel met sur les lèvres d'un personnage de son opéra *la Resurrezione*, donné la même année à Rome, une chanson sous laquelle transparaît la déjà célèbre gavotte de l'op. V [37] :



Vers le même temps, Giuseppe Valentini dédie au maître une sonate intitulée, à la manière des pièces françaises pour la viole ou le clavecin, *La Corelli* [38]. Ce qui n'est pas sans suggérer des doutes quant à la rivalité qui aurait existé entre eux, au dire de Geminiani (Burney, III. 553). D'après lui, le succès de Valentini et d'un hautboïste dont le nom n'est même pas resté aurait douloureusement affecté Corelli, engendrant une mélancolie qui devait hâter sa fin.

A la vérité, on sait seulement qu'il cessa, à partir de 1710, de se produire en public, et que, souffrant, il se fit transporter, à l'extrême fin de 1712, dans son appartement du

palazzetto Ermini. Il avait loué ce pied-à-terre, composé de trois pièces et d'une cuisine, dès le temps où il habitait le somptueux palais du Cardinal Ottoboni, pour y entreposer ses objets personnels, et principalement sa collection de tableaux. L'appartement était occupé, à l'ordinaire, par son frère Giacinto et son neveu Arcangelo.

Le 5 janvier 1713, se sentant au plus mal, il rédigea son testament qu'il remit, dûment scellé, à son confesseur ordinaire, D. Pier Paolo Sala, théatin du couvent de S. Andrea della Valle.

Il mourut le 8 janvier, dans la nuit. Son frère et son neveu n'étaient pas à Rome. La nouvelle leur fut dépêchée à Faenza par Girolamo Sorboli, l'un des exécuteurs testamentaires. Arcangelo le neveu la communiqua, à son tour, à l'oncle Vincenzo Mascarini di Massalombarda par une longue lettre que le Dr Piancastelli a reproduite. Il y est dit, entre autres choses, que le défunt « est passé dans l'autre vie dans des dispositions pures et angéliques, et que sa mort a chagriné Rome et le Monde »; que « le cardinal Ottoboni a exprimé son affliction par une lettre de condoléances écrite de sa propre main, où il assure que sa protection ne cessera pas, et que, voulant montrer au Monde en quelle estime il tenait l'oncle, il l'a fait embaumer et mettre dans un triple cercueil de plomb, de cyprès et de châtaignier, exposé dans un tombeau de marbre avec une épitaphe, que le même Sr. Cardinal a fait faire dans l'église de la Rotonde, le tout à ses frais ».

Corelli fut donc, par les soins du cardinal Ottoboni, enseveli dans l'église Santa Maria della Rotunda — le Panthéon — où son tombeau se trouve à gauche de l'entrée dans la chapelle Saint-Joseph. A propos de cette sépulture au Panthéon, le Dr Piancastelli observe qu'elle n'avait pas en 1713 la portée d'un hommage national comme il en devait advenir plus tard, lorsque Antonio Canova eut l'idée de rassembler là des statues des gloires italiennes de tous les temps. Pourtant la chapelle Saint-Joseph accueillait spécialement, depuis le XVI[e] siècle, les sépultures des peintres, ar-

chitectes et sculpteurs qui faisaient partie de l'*Artistica Congregazione dei Virtuosi al Pantheon.* Pour qu'on y admît celle de Corelli, musicien, et étranger à la paroisse, il fallut une mesure spéciale provoquée par le cardinal Ottoboni : *ex concessionne,* dit l'acte mortuaire, et l'inscription gravée sur la pierre tombale indique une indulgence pontificale, *indulgente Clemente XI P.*

Un buste anonyme, que l'on attribue à Angelo Rossi, ornait la tombe du Panthéon. Il fut transporté en 1820 à la galerie du Capitole où le cardinal Consalvi rassembla les bustes des Italiens illustres. Au-dessous se trouvait l'épitaphe suivante, qui a subsisté :

D. O. M.
ARCANGELO CORELLIO E FUSIGNANO
PHILIPPI WILLELMI COMITIS PALATINI RHENI
S.R.I. PRINCIPIS AC ELECTORIS
Beneficentia
Marchioni de Ladensburg
quod eximiis animi dotibus
et incomparabili in musicis modulis peritia
summis pontificibus apprima carus
italiæ atque exteris nationibus admirationi fuerit
indulgente CLEMENTE XI P.O.M.
PETRUS CARDINALIS OTTHOBONUS S.R.E. VIC. CAN.
ET GALLIARUM PROTECTOR
Liiristi celeberrimo
inter familiares suos iam diu adscito
eius nomen immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX mens. X Dies XX
Obiit VI id. Januarii Annos Sal. MDCCXIII

Cette inscription reproduit, à quatre lignes près, celle qui figure au frontispice de l'Œuvre Sixième de Corelli, achevé peu avant la mort de l'auteur, mais dont la publication n'eut lieu qu'à la fin de 1714. La différence porte sur la phrase qui a trait à l'anoblissement de Corelli, et qui

apparaît sur la seule pierre tombale. Il faut qu'elle ait été ajoutée après coup, postérieurement au 10 août 1715. Car c'est à cette date que le marquisat de Landenburg fut concédé à Ippolito Corelli, son frère aîné, par le Prince Electeur Johann Wilhelm, toujours sur les instances du cardinal Ottoboni, en considération « de la protection déclarée, et singulière » qu'il exerçait sur la famille Corelli [39]. On notera que dès 1706 un autre frère d'Arcangelo, Giacinto, avait reçu le titre de « Nobile del Sacro Imperio Romano ». Le diplôme, daté du 4 décembre 1705, est actuellement en la possession du marquis Vittorio Emmanuele Corelli, à Rome [40].

Il n'est pas exact qu'en échange d'une telle amitié Corelli se soit cru tenu de faire de son bienfaiteur, déjà comblé par la fortune, son légataire universel.

D'après Burney, Hawkins et leurs copistes, son héritage se composait d'un capital d'environ six mille livres, et d'une précieuse collection de tableaux, le tout légué au cardinal Ottoboni, qui généreusement aurait fait abandon du capital à la famille du défunt, conservant seulement les tableaux.

Ici encore, les récents travaux du Dr Plancastelli et d'Alberto Cametti rétablissent la vérité. Nous avons grâce à eux le texte même du testament, ainsi que l'inventaire dressé immédiatement après le décès. Le testament, actuellement conservé aux archives d'Etat à Rome, est ainsi rédigé :

« Au Sr. Cardinal Ottoboni mon patron, je lègue un tableau à son choix et je le prie de me faire ensevelir où bon lui semblera. Au Sr. Matteo Fornari, je laisse tous mes violons et tous mes manuscrits, ainsi que les planches de mon Œuvre Quatrième, et de plus l'Œuvre Sixième, dont le profit, s'il y en a, sera pour lui. A l'Em. Cardinal Colonna je laisse un tableau de Breughel, sur toile. A Pippo mon serviteur je lègue un demi doublon par mois, et à sa sœur Olimpia, quatre testons par mois leur vie durant. Pour léga-

taires universels je désigne mes frères. Mes exécuteurs testamentaires seront le Sr. D. Giuseppe Mondini et le Sr. Girolamo Sorboli, qui s'occuperont de mes funérailles et feront célébrer pour moi cinq cents messes. Fait le 5 janvier 1713.
« Moi, Arcangelo Corelli, mano propria. »

N. B. — Pippo, le serviteur, de son vrai nom Filippo Graziani, vivait dans l'appartement du palazzetto Ermini où habitaient d'ordinaire Giacinto et Arcangelo le neveu; il avait probablement charge de veiller à l'entretien des objets personnels et de la collection de tableaux. Giuseppe Mondini était un fabriquant de clavecins réputé de la place Navone [41].

L'appartement, selon l'inventaire après décès, contenait cent trente-six tableaux ou dessins, dont vingt-deux de Trevisani, deux de Maratta, trois de Cignani, amis personnels de Corelli, le premier pensionné et hébergé comme lui par le cardinal Ottoboni. Parmi les toiles de valeur, on pouvait compter quelques-uns des tableaux de Trevisani, le Breughel légué au cardinal Colonna, des paysages de Poussin, une madone de Sassoferrato. Le mobilier n'avait rien de particulièrement luxueux : dans la pièce d'entrée, des chaises et tabourets en damas rouge ou en cuir, quatre tables dont une à écrire; dans la galerie, dont la porte était garnie d'une tenture de cuir, quatre gros tabourets et deux fauteuils tendus de vélin rouge, une table d'albâtre orientale, soutenue par une sirène en bois doré; dans la chambre, un lit modeste, sans baldaquin, un prie-Dieu, avec un crucifix de cuivre doré, deux commodes, une écritoire, sept sièges. L'une des commodes contenait soixante et onze actions du Mont-de-Piété, d'une valeur de sept mille cent écus au total (une lettre adressée le 22 avril 1702 par Arcangelo à son frère Ippolito nous apprend qu'à cette date il possédait cinquante-sept de ces actions) [42]. En outre, de l'argenterie et des vêtements. Comme instruments de musique, l'inventaire fait mention d'un clavecin à deux claviers, à pieds sculptés et dorés, avec un couvercle (étui) de cuir à fleurs

d'or, un vieux violoncelle, deux violons, dont un ordinaire, un « violone » (contrebasse) dans sa boîte. Aucun de ces instruments n'a malheureusement été conservé : peut-être est-ce le clavecin de Corelli que nous trouvons mentionné parmi les meubles laissés par Fornari à son neveu Matteo junior, en 1722, et par ledit neveu, en 1761 à ses héritiers, sous l'étiquette « un cimbalo a due registri con cassa levatora con suoi piedi torniti all' antica e dorati con sua coperti di corame ».

Quant aux violons, Choron et Fayolle nous disent que l'un d'eux avait été cédé par Giardini avant son départ pour la Russie (1796) à un amateur de Côme nommé Ciceri [43]. Ce récit est confirmé par Gerber, d'après qui le virtuose anglais William Corbett transporta à Londres un des violons de Corelli (que lui aurait cédé Fornari ?) aussitôt après la mort du maître. Ce violon, daté de 1578 et contenu dans un étui peint par Annibal Carrache, resta pendant quelque temps entre les mains d'un gentleman de Newcastle, à la mort duquel Avison en fit l'acquisition pour l'offrir à Giardini. Ciceri l'avait encore en sa possession en 1825 : on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors. L'article consacré à Johann Peter Salomon, l'ami de Haydn, dans le *Grove's Dict. of Music* (IV, 1928, p. 514) lui attribue la possession d'un Stradivarius qui aurait porté le nom de Corelli, son ancien propriétaire, serait passé à la mort de Salomon, en 1815, aux mains d'un de ses amis, et dont toute trace aurait également disparu.

Le trait de caractère que les biographes de Corelli font le plus complaisamment ressortir, c'est une inaltérable douceur. Il se peut que son prénom angélique, et peut-être aussi les racontars de Geminiani, revus par Burney, aient enraciné cette réputation de bénignité. On a peine à croire qu'elle ne se soit jamais démentie. Le très vivant portrait peint par Howard aux environs de 1700 ne reflète rien moins qu'une passivité souriante. Aucune mollesse dans l'attitude; les yeux grands, peu enfoncés, regardent au loin,

mais non dans le vague; le pli de la lèvre est résolu, tous les traits du visage semblent indiquer la décision.

Dans le feu de l'exécution, l'apparente placidité du maître laissait libre carrière à un emportement qui peut aujourd'hui surprendre assez fort. « Une personne qui l'a vu jouer dit que, pendant l'exécution, son attitude était en général déhanchée, que ses yeux devenaient d'un rouge feu, et que ses prunelles roulaient comme à l'agonie. » (Hawkins II. 674). A supposer que le tableau soit exact, songeons, avant de nous étonner, que les exigences du public à l'endroit des virtuoses ont passablement changé depuis deux siècles. A cette époque, en Italie surtout, la sobriété de gestes d'un Thibaud ou d'un Heifetz eût été choquante. Au dire d'un Français de l'an 1700, les sonates italiennes « remuent avec tant de force les sens, l'imagination et l'âme, que les joueurs de violon, qui les exécutent, ne peuvent s'empêcher d'en être transportés, et d'en prendre la fureur; qu'ils tourmentent leurs violons et leurs corps, qu'ils s'agitent comme des possédés [44] ». Locatelli, en 1741, « joue avec tant de frénésie qu'il doit user quelques douzaines de violons par an [45] » ! Même en France, où l'on est moins démonstratif, Corrette invite l'accompagnateur à se comporter avec une particulière discrétion dans les cadences *a tasto solo,* afin de ne pas gêner l'essor du violoniste « quand il est dans l'*enthousiasme* », c'est-à-dire dans cet état d'exaltation auquel on nous affirme que le doux Corelli se laissait entraîner.

Une simple discussion théorique pouvait aussi, à l'occasion, le jeter hors de ses gonds. Nous en avons l'exemple dans le curieux épisode dit « des quintes » [46].
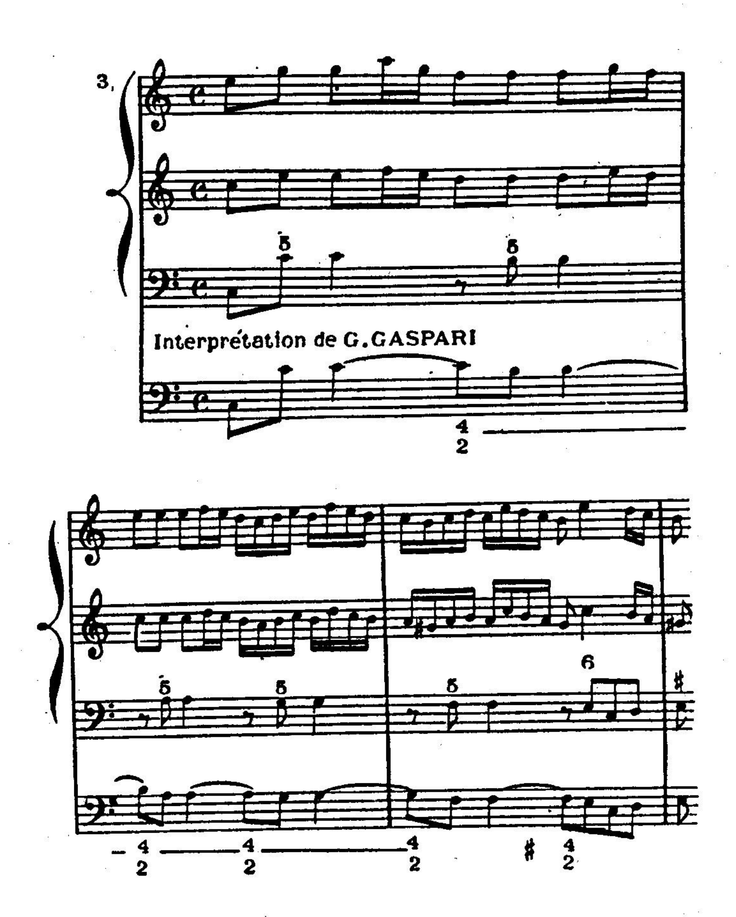
L'un des héros en fut une des lumières de l'école bolonaise, Giovan Paolo Colonna, maître de chapelle de San Petronio, membre dès l'origine et plusieurs fois président des Filarmonici, compositeur fécond et apprécié.

Chez lui se tenaient des réunions musicales où l'exécution des œuvres alternait avec les controverses esthétiques qu'elles pouvaient susciter. Ses élèves et les principaux virtuoses de Bologne y étaient assidus.

Vers le milieu de 1685, un grand éditeur local, Monti, publia les trios op. II de Corelli, précédemment mis au jour à Rome. Cette publication créa un mouvement de vive curiosité parmi ses ex-concitoyens, et Colonna mit la nouvelle œuvre en lecture à l'une des premières séances qui suivirent sa parution. Or, arrivés à un certain passage du troisième trio, rapporte Colonna lui-même « les exécutants commencèrent à se regarder l'un l'autre : comme je leur demandais ce qu'ils avaient, ils se tortillèrent (*storcevano*) et se récusèrent sur ce que l'œuvre était d'un maître, et eux des débutants; je leur enjoignis de parler quand même, et l'un d'eux répondit qu'il lui semblait que *c'était plein de quintes* ». Colonna assura que l'auteur avait certainement écrit en connaissance de cause et que les quintes ne pouvaient être fautives. On termina donc le déchiffrage et l'on applaudit le trio. Mais les élèves, une fois la réunion terminée, reprirent la discussion, si bien que Colonna, pour en finir, commit à son ami Matteo Zani le soin de demander à Corelli en personne l'explication des quelques mesures litigieuses.

A la lettre très déférente et très mesurée de Zani, la réponse arriva, roide et impatiente, datée de Rome le 17 octobre 1685 : « Je reçois dans votre très accomplie (lettre) le feuillet qui contient le passage de la sonate où ces virtuoses se sont trouvés en difficulté. Je ne m'en étonne pas du tout, mais par là, je comprends très bien l'étendue de leur science, qui dépasse de peu les premiers principes de la composition et de la modulation; car s'ils avaient été plus avant dans l'art, et en connaissaient la finesse et la profondeur, et savaient ce qu'est l'harmonie et comment elle peut charmer et soulever l'esprit humain, ils n'auraient pas de tels scrupules, qui naissent ordinairement de l'ignorance. Avec une exacte et longue application et une pratique empruntée aux meilleurs professeurs de Rome, je me suis efforcé de saisir leurs exemples, sachant très bien que toute œuvre doit s'appuyer sur la raison et sur l'exemple des plus excellents professeurs... » Il ajoutait que « pour satisfaire la curiosité

de ces messieurs », il allait tenter de se faire comprendre d'eux. Et il expliquait qu'il avait lui-même chiffré les quintes successives au-dessus de la basse pour faire ressortir son intention, et prouver qu'il n'y avait pas là négligence ou hasard. Si, disait-il, au lieu du soupir, il avait pointé la note précédente, ce qui n'eût rien changé aux valeurs, même des débutants n'eussent été troublés en rien. Mais il avait



choisi cette notation pour que les noires de la basse fussent détachées et jouées *smorzando.* A noter que l'explication de Corelli est celle que G. Gaspari reprend à son compte dans *La Musica in Bologna,* p. 15 : « La discussion est consignée en manuscrit au Liceo Musicale de Bologne; mais il est singulier que l'on ne voie pas exposée dans cette polémique la vraie raison pour laquelle le passage controversé est bon, savoir, que les silences à la basse équivalent à des liaisons. » (Cf. exemple 3) Corelli ajoutait quelques considérations dédaigneuses « pour ceux qui sont *in obscuris* » et s'autorisait de l'entière approbation de collègues tels que Francesco Foggia, Antimo Liberati, Matteo Simonelli.

La lettre provoqua un grand tumulte à Bologne. A travers Zani, elle atteignait en réalité Colonna, qui « confondu » par une réponse « à ce point mordante et injurieuse » demanda du secours à son vieux collègue Antimo Liberati.

Nous ne suivrons pas le développement de la querelle, dans laquelle intervinrent successivement G. B. Vitali, Celani, Giacomo Antonio Perti. La victoire devait échoir à Corelli, et, en sa personne, à l'Ecole romaine. Car il est bien probable — l'opinion est celle de Francesco Vatielli — que l'irritation des Bolonais et la résistance des Romains venaient de ce que les premiers voyaient avec dépit leur échapper un maître de qui ils avaient escompté un grand lustre pour leur cité, et que les autres tenaient à défendre l'honneur artistique d'une si précieuse recrue.

Ce qui nous intéresse surtout dans cette histoire, c'est la violence de notre héros, communément représenté comme un petit saint de vitrail. Ce mouvement de colère, on peut, il est vrai, le tourner à la louange de Corelli, qu'emporte non l'ingratitude envers Bologne, qui l'a élevé, mais l'indignation contre un pédantisme désuet, une juste conscience de sa valeur, traits d'autant plus sympathiques « qu'ils détruisent ce type conventionnel et melliflu qu'on a formé de lui, à usage de manuels éducatifs » (Piancastelli). Notons, par parenthèse, une conséquence inattendue de cette polémique sur les quintes. A n'en pas douter elle est à l'origine d'un

racontar qui dut faire assez de chemin, savoir, que « Corelli était redevable à un autre compositeur de la partie de basse de ses compositions » — contre quoi, aussi tard que 1775, proteste le théoricien anglais Avison !

On connaît aussi un Corelli enjoué, celui qui fit un jour sur son propre nom un jeu de mots resté fameux. Comme le virtuose allemand Nicolas Adam Strungk venait d'arriver à Rome à la suite du duc Ernst August de Hanovre, il se trouva un jour avec Corelli qui lui demanda s'il était musicien. Il répondit qu'il jouait du clavecin; sur quoi Corelli, pour lui être agréable, s'offrit à l'accompagner sur son violon. Ainsi fut fait. Corelli s'enquit alors s'il ne jouait pas du tout de violon, étant d'une telle maîtrise au clavecin. « Un peu », répondit l'Allemand. Il commença, et comme Corelli le félicitait sur son coup d'archet et lui disait combien il lui semblait regrettable qu'il ne consacrât pas plus de temps au violon, Strungk se mit à jouer sur l'instrument discordé (on sait que Walther, Biber, et toute l'école austro-allemande pratiquaient couramment cette *Verstimmung* qui facilitait le jeu polyphonique) au grand étonnement de Corelli, qui s'exclama : « Ici l'on m'appelle Archange (Arcangelo), on devrait bien vous appeler archidiable [47] ! »

Nous savons encore qu'il était simple dans ses goûts, comme en témoigne l'inventaire de ses meubles et de ses vêtements. Lorsque Haendel parlait de lui, on prétend qu'il éludait les éloges pour donner à la conversation un tour sarcastique : « Ses deux traits dominants étaient l'admiration de tableaux qu'il n'aurait pas à payer, et une grande économie. Sa garde-robe était sommaire, il allait d'ordinaire vêtu de noir, portait un manteau sombre; toujours à pied, et protestant vivement si l'on voulait lui faire prendre un carosse. » Mais Hawkins affirme que Haendel ne nourrissait aucune arrière-pensée critique, et que ses remarques étaient sans méchanceté [48].

Corelli avait-il ou non le caractère souple du courtisan ? On ne se hâtera pas d'en juger par ses dédicaces, toutes

adressées à d'avantageux protecteurs, avec bien de la modestie : « Au reflet lumineux de la couronne royale de Votre Majesté, ces faibles et obscures musiques ont recours pour recevoir quelque lumière... » (A Christine de Suède, dédicace de l'op. I.) « La belle âme, la grande âme de Votre Altesse Electorale, si bien composée par le ciel, et douée pour être l'exemple et l'idéal de la parfaite héroïne, a le mérite si distingué d'une harmonie complète, qui ne pouvait ne pas unir au concert de tant de vertus une douce inclination pour la musique : d'où résulte que V. A. E., abordant cet art avec sérieux et non comme un simple divertissement, en a une connaissance solide et scientifique. Tous ceux de ma profession doivent donc être glorieux de l'honneur que leur fait V. A. E... » (A Sophie Charlotte de Brandebourg, dédicace de l'op. V.)

Ce langage est celui de toutes les dédicaces du temps. Il y a là un protocole établi, une sorte de code de la surenchère que pratiquent tous les compositeurs, dans l'Europe entière, et qui, en raison de son universalité, ne compromet pas plus les auteurs qu'il ne flatte les dédicataires.

Corelli a, certes, des fréquentations choisies; il vit au milieu des cardinaux, des plus hauts dignitaires romains : mais tandis que sa résidence officielle est auprès d'eux, à la Chancellerie, ou au palais Panfili, on peut imaginer que sa prédilection va au petit appartement de ville dans lequel il retrouve les toiles de ses amis Maratta, Cignani, Trevisani [49], son clavecin, ses violons, et l'écritoire aux tiroirs pleins de manuscrits.

La musique, la peinture, l'amitié semblent avoir suffi à orner sa vie. L'abbé Laurenti a bien inventé un parti admirable qu'on aurait offert au jeune maître, en France, avec une grosse dot. Mais ce puissant imaginatif ne va pas jusqu'à faire aboutir le mariage, « le ferme propos de Corelli étant de vivre célibataire parce qu'il ne sentait en lui d'autre passion que la musique [50] ».

Le peu que nous savons nous autorise cependant à nous faire de lui l'image assez cohérente d'un homme doux, moins

timide que réservé, capable à l'occasion d'élever le ton, simple dans ses manières, enjoué parfois, solide en amitié, passionné pour son art, hors d'état de transiger avec le respect qu'il lui porte, comme va nous le montrer l'examen de son œuvre.

L'ŒUVRE

Les trios op. I à IV

La gloire de Corelli repose tout entière sur six livres de musique instrumentale. La bibliographie qu'on trouvera en fin de volume comporte bien un certain nombre d'autres œuvres, manuscrites ou gravées, attribuées avec plus ou moins de vraisemblance; mais on n'y trouve pour ainsi dire point trace de musique vocale : rien pour la musique profane, et deux manuscrits de musique religieuse, dont l'authenticité n'est pas certaine (voy. *Bibliographie*).

Cette abstention, singulière en un temps où il était d'usage d'aborder tous les genres, comme, par ailleurs, le lent échelonnement des six livres sur un espace de trente année, en disent long quant aux scrupules du compositeur. A l'inverse des Vitali, des Albinoni, des Bassani, qui ont à leur actif autant de messes, de cantates, voire d'opéras que de sonates, il écrit peu, publie moins encore, et se limite au répertoire des instruments à archet, l'étude de sa vie entière.

L'examen des œuvres se trouve grandement facilité de ce que leur ordre de parution coïncide avec leur groupement par genres; les quatre premiers recueils sont uniquement composés de trios; le cinquième est le fameux livre de sonates à violon seul et basse qui fut, si l'on peut dire, le pivot des controverses esthétiques auxquelles pendant un quart de siècle, se passionnèrent Français et Italiens; le sixième, enfin, renferme les *Concerti grossi.*

Corelli commence par donner au public quatre livres de *Sonate a tre* qui paraissent respectivement en 1681, 1685, 1689 et 1694. En quoi il fait acte de complète soumission aux habitudes du moment. Pour des raisons que l'on peut seulement conjecturer, les maîtres italiens, depuis l'origine de la forme Sonate (au début du XVIIe siècle), avaient accordé une prédilection singulière à cette combinaison de deux violons et d'une basse.

Il eût semblé naturel que les premiers essais de musique instrumentale concertante fussent calqués sur le dispositif de l'ancienne polyphonie vocale. Le quatuor à cordes remplaçait ainsi, sans heurts, l'étagement des voix de soprano, alto, ténor et basse; or, on voit bien, vers 1600, Florentio Maschera, Adriano Banchieri, Giovanni Gabrieli écrire des *Canzoni* et des *Sinfonie* pour quatuor ou double quatuor, dans un style directement inspiré des anciens chœurs *a cappella.* Mais cette survivance est sans racines profondes, et le génie italien va s'appliquer à évincer la complexité polyphonique au profit d'un style plus aéré, de contours mélodiques plus indépendants, moins étroitement asservis aux exigences du contrepoint. C'est, à quelques années de distance, l'évolution qui avait commencé de s'accomplir dans la musique dramatique et va se poursuivre parallèlement; c'est la même recherche de l'expression, qu'on oppose à la soi-disant sécheresse de l'art du siècle précédent, désormais considéré comme pédantesque et d'une scolastique démodée.

Le surprenant est que ces révolutionnaires, si clair que soit leur idéal monodique, semblent interloqués à la pensée de le faire prévaloir, et que la sonate pour instrument soliste, avec ou sans basse continue, demeure, pendant presque tout le XVIIe siècle, une rareté : on n'en trouve jusqu'à 1670 que des exemples clairsemés (chez Biagio Marini, Gio. Batt. Fontana, Martino Pesenti, Uccellini et quelques autres) : la majorité des compositeurs s'arrête à ce moyen terme qu'est la sonate à trois, équilibrée comme les *Canzoni* vocales à deux soprani et basse du siècle précédent. Ecorcheville a tenté d'expliquer une telle anomalie :

« Les raisons de cette prédilection, écrit-il, sont celles même de l'évolution de la musique italienne. Le trio italien peut être considéré à la fois comme le premier terme de la complication de la mélodie toute simple, et le dernier effort de la simplification de la polyphonie; il est le point de rencontre de ces deux mouvements de sens contraire. Les Italiens s'y sont arrêtés parce qu'il était la forme la plus facile à manier et celle aussi qui ne perdait pas tous les avantages de la polyphonie. Ils en ont tiré tout le parti possible grâce à une disposition très habile des voix, qui consistait à confier deux de ces voix — les principales — à deux violons, et l'autre à un violoncelle seul ou renforcé par un clavecin et formant basse. L'absence de partie intermédiaire, l'éloignement de près de deux octaves entre les deux soprani et la basse, supprimait ainsi tout clair-obscur, toute ombre vaporeuse; les chants mélodieux des « violini » planaient très haut sur la profondeur du « violone » ou du cembalo et se détachaient en pleine lumière. Et cependant la mélodie n'était point seule comme dans quelque simple chanson accompagnée, ou quelqu'air de danse sans prétention. Le double dessin des deux violons s'enroulait en arabesques amusantes, se poursuivait selon les lois du contrepoint, et donnait à l'œuvre le caractère de travail consciencieux qu'on attendait d'une sonate [51]. »

Il y a lieu de faire quelques réserves sur « le caractère de travail consciencieux », que le public n'attendait peut-être pas à l'aurore de la musique instrumentale comme aujourd'hui, qu'un siècle et demi de Conservatoire et cinquante ans de Schola, pour ne parler que de la France, ont donné à la sonate une gravité redoutable. L' « absence de partie intermédiaire » est aussi une inexactitude légère. Une voix contrapuntique intermédiaire manque bien, en effet, dans ce dispositif : mais elle est le plus souvent fournie par le clavecin, l'orgue, le luth ou le chitarrone qui réalise le chiffrage de la basse; et cette réalisation peut être, sous les doigts d'un musicien exercé, plus riche, même mélodiquement, que le ténor instrumental auquel le trio a renoncé.

Les théoriciens du temps nous disent que l'accompagnateur, loin de se contenter de plaquer des accords, doit adapter son style à celui de l'ensemble, « le commune ed ordinarie maniere del sinfoneggiare » (Doni, *Compendio del Trattato di generi e di modi*, 1635).

Sans récuser l'explication d'Ecorcheville, on peut voir, dans la longue fidélité des Italiens à la sonate en trio, une marque de défiance ou de timidité à l'égard du lyrisme individuel. De la même façon, le concerto de soliste n'osera se faire jour qu'après une longue pratique du *Concerto grosso*, où la virtuosité restait collective; et Vivaldi, le premier, se risquera à donner, dans l'*adagio*, un véritable pendant à l'aria dramatique, exposant le virtuose à l'attention concentrée de tout son auditoire, le forçant à exprimer sa propre personnalité, comme un chanteur au point culminant de l'opéra.

Telle n'est pas, au début de sa carrière tout au moins, l'ambition de Corelli. Il a trouvé chez ses maîtres, et particulièrement dans cette école bolonaise dont M. Vatielli a si clairement dégagé l'influence, des modèles nombreux et variés d'un genre solidement établi [52] : dans la production de Maurizio Cazzati, de G. B. Vitali, de Torelli, de Pietro degli Antonii, dominent les recueils de sonates à trois. C'est à eux qu'il se réfère et, comme l'a justement remarqué R. Giazotto (*op. cit.* p. 71), l'insistance avec laquelle il se cantonne tout au long de ses quatre premiers recueils dans la forme de la sonate à trois « dénote la pleine conviction du compositeur, qui affirme sa foi dans une structure et un effectif instrumental absolument définis quant à l'équilibre architectonique et à la densité sonore ».

Comme ses devanciers il adopte un dispositif à quatre parties gravées en quatre cahiers séparés, qui semble au premier abord contradictoire avec le titre de trios : deux violons, une basse d'archet (violoncelle ou violone) ou un archiluth, plus un instrument chargé de réaliser le chiffrage : l'orgue pour les sonates d'église, le clavecin pour les sonates de chambre.

Il maintient comme eux la distinction déjà traditionnelle entre les sonates *da chiesa* et les sonates *da camera*, que les catalogues d'Estienne Roger d'Amsterdam, en 1700, intitulent aussi *Baletti.*

Sans reprendre ici l'historique de la sonate, pour lequel on se reportera utilement au premier chapitre du maître ouvrage de M. de la Laurencie [53], je me bornerai à rappeler la distinction qu'établit entre les deux genres un contemporain de Corelli, le chanoine de Brossard :

« Il y en a (des sonates) pour ainsi dire, d'une infinité de manières, mais les Italiens les réduisent ordinairement sous deux genres.

Le premier comprend les sonates *da Chiesa,* c'est-à-dire, propres pour l'Eglise, qui commencent d'ordinaire par un mouvement *grave* et *majestueux* proportionné à la dignité et sainteté du lieu; ensuite duquel on prend quelque Fugue gaye et animée, etc. Ce sont là proprement ce qu'on appelle *Sonates.*

« Le second genre comprend les *Sonates* qu'ils appellent *da Camera,* c'est-à-dire, propres pour la chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pièces propres à faire danser [plus exactement, dérivées d'anciennes danses], et composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de sonates se commencent ordinairement par un *Prélude,* ou *petite Sonate* qui sert comme de préparation à toutes les autres; après viennent l'*Allemande,* la *Pavane,* la *Courante,* et autres danses ou airs sérieux, ensuite viennent les *Gigues,* les *Passacailles,* les *Gavottes,* les *Menuets,* les *Chacones,* et autres Airs gays, et tout cela composé sur le même Ton ou Mode et joué de suite, compose une Sonate *da Camera* [54]. »

Corelli marque la distinction en groupant dans les 1er et 3e œuvres des trios d'église, à l'exclusion des trios de chambre rassemblée dans les œuvres 2e et 4e. Le seul libellé des titres atteste le sérieux plus grand avec lequel il considère le genre d'église : là, en effet, il indique comme matériel instrumental les deux violons et la basse *plus* l'orgue,

tandis qu'il prévoit pour les trios de chambre deux violons et un violone *ou* un clavecin.

La réalisation des trios d'église est donc, dans son esprit, plus riche, plus élaborée, ce que vient confirmer une première vue, même superficielle, des textes. Dans les trios op. II et IV, la partie de basse d'archet ou d'archiluth est l'exacte redite de la basse continue. Il n'en va pas de même des op. I et III. A plusieurs reprises la basse d'archet se voit confier des dessins beaucoup plus rapides que la B. C. (finale de la 2ᵉ sonate op. I) : tandis que la B. C. continue d'aller son train uniforme, la basse d'archet s'interrompt, pour reprendre avec une éloquence plus apparente un dessin fugué analogue à ceux des violons. Dans le même op. I le *vivace* de la 4ᵉ sonate, le premier *allegro* de la 7ᵉ sont également caractéristiques. Les différences sont moins accusées dans l'op. III, mais on en trouve de sensibles : *allegro* des 1ʳᵉ et 5ᵉ sonates, *vivace* de la 12ᵉ.

Il faut toutefois remarquer, en passant, que les bassistes des trios de chambre ne devaient pas se priver d'improviser des remplissages harmoniques qui leur étaient suggérés par le chiffrage, et dont la richesse dépendait de leur seule ingéniosité : ils y étaient quasiment obligés quand le clavecin faisait défaut. On ne répètera jamais assez (nous y reviendrons à propos de l'op. V) que les textes musicaux de ce temps, tout particulièrement chez les maîtres italiens, sont loin d'avoir la portée impérative d'une partition d'aujourd'hui : ils transmettent à l'interprète des suggestions plutôt que des ordres.

La sonate d'église laisse moins de marge à la fantaisie individuelle, par respect pour le saint lieu, dont la majesté s'offusquerait de broderies intempestives : on a même écrit à ce sujet que Rome avait proscrit les ensembles instrumentaux à l'église jusqu'au moment où l'unanimité d'admiration suscitée par les trios de Corelli força la consigne [55]. D'autre part, le compositeur tenait, en écrivant expressément la partie de basse d'archet, à laisser le moins possible à l'arbitraire de l'exécutant : il savait qu'on examinerait d'un œil

particulièrement critique des compositions qui ressortissaient à un genre considéré comme la pierre de touche du vrai talent.

Certes, la différence qui existe entre les trios de chambre et les trios d'église de Corelli n'est pas aussi tranchée que la terminologie le donnerait à supposer. Riehl écrit, non sans à propos : « Bach a, dans plus d'une Sarabande de ses *Suites* ou *Partitas*, introduit le style d'église dans la musique de danse. A l'opposé, Corelli introduit les formes de danse dans la musique d'église. » En effet, dans le seul op. I, l'*allegro* à trois temps du 1er trio, le 2e *allegro* du n° 3, le vivace du n° 8 se souviennent du *menuet*, comme les *allegro* des n°s 4 et 8 de l'*allemande*, comme le *finale* des n°s 2, 5, 6 et 7, de la *gigue*; comme de la *corrente*, le *finale* du 9e, ou de la *gavotte*, le *presto* du n° 4.

D'une façon générale — la remarque est de M. Bukofzer (*op. cit.* p. 232) — « les deux derniers mouvements de la sonate d'église dérivent tous deux de la danse : le 3e est communément une large cantilène *adagio* homophone, dans le rythme stylisé de la sarabande, le 4e une gigue rapide. Cette inclusion des rythmes de danse dans la sonate d'église marque le commencement de la désintégration interne de la forme, qui coïncide, chez Corelli, avec sa stabilisation externe en quatre mouvements. Les sonates de chambre s'ouvrent par un prélude en style sévère qui, réciproquement, subit l'influence de la sonate d'église, puis présente deux ou trois danses en style homophone, non sans quelques légères touches de contrepoint ».

Un certain nombre de caractéristiques permanentes distinguent cependant les deux genres. Sans nous appesantir sur le dispositif instrumental dont nous avons parlé plus haut, nous examinerons la terminologie dont use Corelli pour désigner les mouvements.

Si rébarbative que puisse être une statistique présentée sous forme de tableau, elle aura du moins le mérite d'une extrême clarté. Voici donc la récapitulation des mouvements des divers trios :

Mouvements	Trios d'église		Trios de chambre	
	op. I	op. III	op. II	op. IV
Grave	11	9	1	2
Largo...........	3	6		
Adagio..........	10	7	2	1
Andante		1		
Allegro	20	22		
Vivace	3	7		
Presto	1	1		
Preludio			8	12
Allemanda			12	7
Corrente			5	8
Sarabanda			4	3
Gavotta.........			3	4
Giga			6	4
Ciacona			1	

N. B. — La chaconne, *Ciacona*, constitue à elle seule le 12ᵉ trio de l'op. II, comme la *Follia* sera la 12ᵉ sonate de l'op. V.

On remarquera, contrairement à ce qui se passera à partir des grands classiques, la présence d'un seul *andante* dans les quatre œuvres de trios, tandis que le *grave* et l'*adagio* y sont d'un usage constant, et que même le trio de chambre les adopte parfois à la place de la *Sarabande.*

Pour le nombre de mouvements, le trio d'église de Corelli diffère légèrement du trio de chambre, et tout autrement qu'on ne l'attendrait, lorsqu'on dérive ce dernier de l'ancienne suite de danses, qui se fragmentait facilement en 5, 6 et 7 morceaux, sinon davantage.

Ici, c'est le trio d'église qui est généralement en quatre mouvements ou davantage, et le trio de chambre qui tend à se limiter à trois.

Si nous désignons par L les morceaux lents et par V les mouvements vifs, nous trouvons dans l'op. I, 10 trios en 4 mouvements dont

6 du type L. V. L. V.
3 du type V. L. L. V.
1 du type V. L. V. V.

un trio (le 10e, dans lequel M. Bukofzer note un retour à la technique de l'ancienne canzone à variations), en 5 mouvements : L. V. V. L. V. un en 3 mouvements : V. L. V.

Dans l'op. III, 10 trios en 4 mouvements dont

7 du type L. V. L. V.
1 du type L. V. V. V.
1 du type V. L. V. V.
1 du type V. V. L. V.

un (le n° 5) est en 5 mouvements L. L. V. L. V.; un (le n° 12) en 9 mouvements : L. V. V. L. V. V. L. V. V.

Ajoutons que nombre de ces soi-disant mouvements lents sont de simples épisodes de quelques mesures, introductions ou transitions, si bien que le schéma se réduit en réalité à quatre mouvements.

On ne peut d'ailleurs prétendre que Corelli innove dans un sens ou dans l'autre : la plupart de ses prédécesseurs, et parmi eux, de ceux qui ont publié leurs œuvres à Bologne, utilisaient cette coupe de la sonate en quatre mouvements, qu'on trouve très fréquemment par exemple chez Gio. Batt. Vitali (recueils de 1669 et de 1671) [56]. Mais une telle disposition ne présente aucun caractère d'obligation. Les Italiens n'hésitent pas à écrire des sonates en cinq et six mouvements; aussi tard que 1682, l'Allemand Westhoff en publie une qui ne comporte pas moins de dix indications de tempo, et neuf mouvements séparés : *Adagio con una dolce Maniera, Allegro, Adagio, Allegro overo un poco presto, Adagio, Aria adagio assai. La guerra* (allegro), *Aria tutto adagio, Vivace* (C) *Vivace* 6/4.

A ce propos, il importe de se remémorer les libertés, à peine concevables pour un musicien d'aujourd'hui, dont les

exécutants, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, jouissaient vis-à-vis des textes musicaux : non seulement en ce qu'ils pouvaient enjoliver à leur gré la ligne mélodique, modifier l'orchestration, corser les harmonies, mais en ce qu'ils étaient à même de ne jouer, dans une sonate ou une suite, que les mouvements de leur choix. Dans l'*Avertissement* de ses *Sonate Accademiche*, de 1744, Veracini spécifie : « Si chacune de ces sonates comporte 4 ou 5 mouvements, sachez qu'il en a été ainsi fait pour la richesse et l'ornement du livre, et afin de donner meilleur divertissement aux amateurs et dilettanti de la musique. Mais 2 ou 3 mouvements de chacune de ces sonates, choisis selon vos goûts, suffiront à faire une sonate de justes proportions ».

Parmi les trios de chambre, ceux de l'op. II sont quatre fois sur onze (nous laissons à part la *Chacone*) en 3 mouvements, six fois en 4 mouvements, une en 5 (dont un court *grave* de 4 mesures) : l'op. IV comporte, lui, 7 trios en 3 mouvements, et 5 en 4 mouvements.

Dans l'op. II, 8 trios commencent par un *prélude* lent, et 3 par une *allemande* lente. Tous les trios de l'op. IV commencent par un *prélude* lent.

Tous les trios de chambre se terminent par une danse vive, *gigue, gavotte, allemande, allegro* ou *courante allegro*, une fois (op. IV, n° 8) par une *sarabande allegro*.

Dans les quatre recueils, Corelli observe l'unité tonale la plus complète : sur 48 trios, 29 ont tous leurs mouvements dans la même tonalité : les 19 autres comportent un mouvement lent au relatif mineur. Encore la plupart de ces *adagio*, ou *grave* ou *largo* qui débutent dans le ton relatif ne s'y maintiennent-ils pas : ils cadencent de façon à se terminer dans le ton principal.

Corelli se montre assez hardi dans le choix des tonalités. S'il use de préférence de celles qui prennent largement appui sur les cordes à vide, il se risque parfois à écrire en *ut mineur, fa mineur, fa dièse mineur.*

CONSTRUCTION

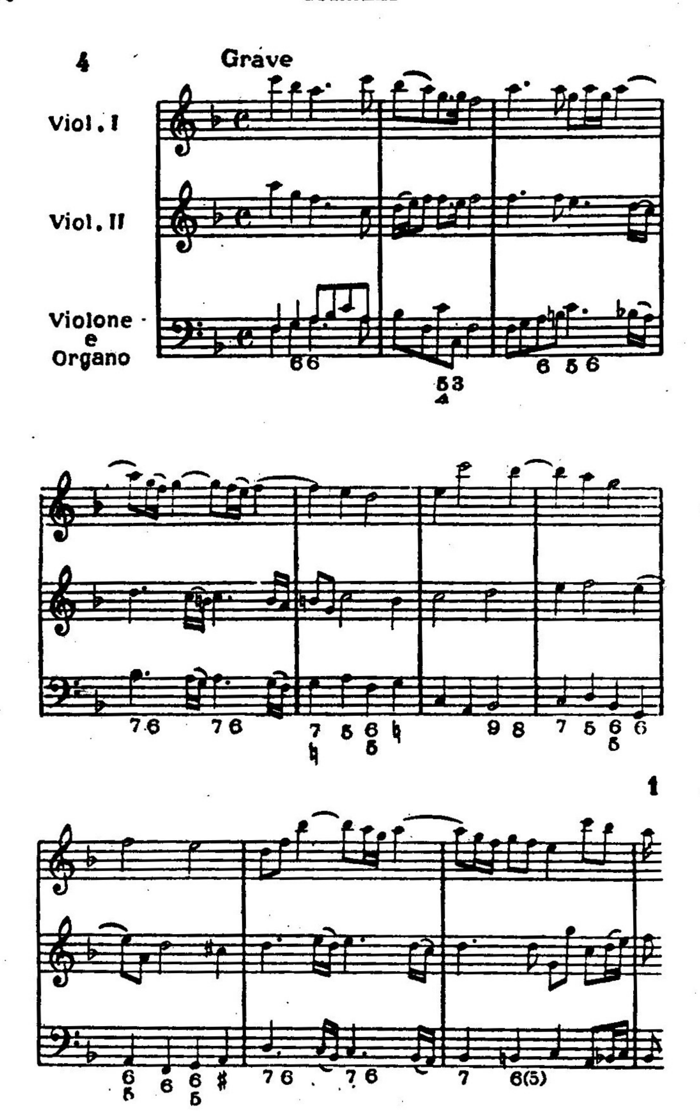
Lorsqu'on étudie la construction de chaque mouvement en particulier — tant pour les quatre livres de trios que pour les sonates à violon et basse de l'op. V — on constate une variété de types, ou, pour mieux dire, une mobilité déconcertante. Cela tient à ce que la forme sonate est loin d'être fixée. Elle n'impose pas encore au compositeur les lourdes contraintes contre lesquelles devront, de loin en loin, s'insurger les tempéraments créateurs.

Dans un ouvrage qui vise à la vulgarisation, nous n'étudierons pas toutes les coupes essayées par Corelli, mais seulement les principales, que relient en réalité de nombreux types intermédiaires.

D'une façon générale, on peut distinguer tout d'abord les morceaux d'esprit contrapunctique, écrits d'un seul tenant, sans reprises, des morceaux plus ou moins homophoniques — ce mot pris, faute de mieux, comme contraire de polyphoniques — qui comportent des reprises.

A la première catégorie appartiennent la plupart des mouvements de trios d'église et quelques préludes et mouvements lents de trios de chambre : encore une fois, il n'y a pas, entre les deux genres, de ligne de démarcation absolument nette [57].

Dans cette première catégorie, deux types distincts. L'un est celui du *grave initial.* Il commence presque toujours par l'exposé d'un thème assez court, de deux à huit ou dix mesures, qui se prolonge par des séquences d'une signification mélodique beaucoup moins définie. A ce développement, ou plutôt à cette continuation, ne sont nécessaires ni la carrure, ni la répétition textuelle du thème, ni le compartimentage des reprises : comme dans l'ancien motet, dont le trio d'église garde trace, le jeu des imitations et des syncopes porte, si l'on peut ainsi parler, sa fin en soi. Voici, tiré du premier trio de l'op. I, un exemple caractéristique de ce genre d'écriture :


4
Grave
Viol. I
Viol. II
Violone e Organo
66
5 3
4
6 5 6
7 6 7 6
7 5 6 ♮
♮ 5
9 8 7 5 6 6
5
1
6 6 6 ♯
5 5
7 6 7 6
7 6(5)

Le second type de morceau à développement continu est la *fugue*, l'élément principal des trios d'église.

Ce mouvement, de beaucoup le plus « écrit », équivaut en importance à l'*allegro* de la sonate classique. Dans l'œuvre de Corelli c'est presque toujours le second mouvement, *allegro* ou *vivace*; parfois, exceptionnellement, le troisième. Dans un nombre infime de cas, il arrive que la fugue soit un *andante* ou un *largo* (3e trio de l'op. III).

Ces mouvements, dans lesquels la basse entre dans le jeu des imitations au même titre et sur le même plan que les voix supérieures ont, comme l'observe M. Bukofzer (*op. cit.* p. 232) une grande importance dans la formation de l'idiome harmonique complexe qui caractérise la musique de chambre de Corelli.

A la vérité, ce que les contemporains de Corelli désignent, dans son œuvre, du nom de *fugue*, correspond assez rarement à ce que l'on entendra par là plus tard, à l'époque classique. Tantôt il s'agit d'un simple *fugato*, sans contraintes précises, tantôt d'un canon à l'unisson ou à la quinte qui, soutenu pendant quelques mesures, se continue ensuite par des imitations plus ou moins serrées; tantôt une véritable entrée de fugue est proposée, avec un sujet et un contre-sujet en forme : la plupart du temps, sauf dans quelques fugues de l'op. III, on revient ensuite à un *fugato* souvent poussé dans le détail, mais qui est encore bien loin de suivre un plan aussi strictement déterminé que celui des fugues du *Cavecin bien tempéré.* « *On doit remarquer*, note M. Bukofzer, *que les mouvements fugués sonnent plus polyphoniques qu'ils ne sont en réalité, à cause des nombreuses entrées qui se contentent de faire semblant d'introduire une nouvelle voix — procédé très en vogue chez les Italiens, et qu'on rencontre chez eux dès Frescobaldi* ». Pourtant nous sommes déjà loin de la primitive *Canzone* à laquelle sir Hubert Parry assimile le *fugato* de Corelli (dans l'article *Sonata* du dictionnaire de Grove).

Les mouvements qui comportent des reprises — toutes les danses des trios de chambre, et huit mouvements de trios

d'église, manifestement dérivés de la *courante*, du *menuet*, et de la *gigue* — sont de construction soit binaire soit ternaire.

Les mouvements de type binaire se composent de deux sections de dimensions sensiblement égales, séparées par la barre de reprise, donc destinées à être répétées. Tantôt (*allemande* du 3e trio, op. II) les deux sections commencent dans le ton principal, tantôt la première se termine sur la dominante, et la seconde doit alors moduler pour finir dans le ton principal (*sarabande* du 5e trio, op. II).

Le type ternaire se subdivise en deux variétés.

Ou ses trois sections sont disposées comme dans l'*aria* avec *da capo*, la troisième reproduisant strictement la première. En ce cas, la première section doit de toute nécessité finir dans le ton principal. Ce type n'est pas employé dans les trios, mais le sera dans les sonates à violon et basse (*gavotte* de la sonate 9, op. V). Dans ce cas, la section médiane est écrite au ton relatif.

Ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, la première section se termine au ton relatif : elle doit, obligatoirement, lors de sa réexposition, bifurquer pour que la cadence finale se retrouve dans le ton principal (*gavotte* du 8e trio, op. II).

Que la construction soit binaire ou ternaire, le trio ou la sonate de Corelli ne laisse en aucune manière pressentir la découverte qui, à peu de temps de là, donnera à la forme sonate sa signification et sa vie : celle d'une seconde idée dont le contraste absolu avec la première ouvrira le champ à des développements d'une richesse jusqu'alors insoupçonnée, à des conflits d'une intensité dramatique que Beethoven portera à son paroxysme. Chose curieuse, la fugue corellienne oppose bien un sujet et un contre-sujet essentiellement différents de rythme et de caractère : en dehors d'elle, le contrepoint des mouvements lents comme celui des danses vives renonce à cet élément de variété : rythmes et valeurs engendrent des rythmes et des valeurs similaires ou si proches parentes que leurs possibilités de combinaisons s'épuisent rapidement. Pourtant, dans l'exploitation de ces ressources

assez menues, il entre bien de l'ingéniosité. Qu'on voie par exemple comment, dans le 9e trio de l'op. IV, la *gavotte*, ailleurs bornée à deux reprises de quatre mesures chacune (1er trio de l'op. II) s'étoffe jusqu'à devenir une composition organisée, dans laquelle la section médiane est engendrée par des dessins adroitement tirés du thème. C'est encore le cas pour la *gigue* du 4e trio de l'op. IV. Ici, la première section comporte sinon deux idées, du moins un thème nettement divisé en deux parties dont la première reste dans le ton principal, et la seconde module à la dominante. Dans la seconde section, nous trouvons, au début, des rythmes issus de celui du thème principal, mais revêtus de contours mélodiques nouveaux, puis un jeu d'imitations qui modulent pour rallier la tonique; et la gigue se termine par la réexposition non du thème initial, mais des quelques mesures sur lesquelles s'achevait la première section, revenues dans le ton principal.

Enfin, il est un procédé qui révèle peut-être une obscure prescience de la loi des contrastes à laquelle obéira la sonate classique : c'est celui qui consiste à couper d'adagios de quelques mesures des allegros comme ceux du douzième trio de l'op. III. On obtient de la sorte une coupe fantaisiste, qui passe impromptu de la vivacité à la lenteur, de l'agitation à la contemplation, de façon beaucoup moins symétrique que, par exemple, dans le *grave* de la 1re sonate de l'op. V, où l'alternance des tempi fait songer à l'habituel équilibre des ouvertures vénitiennes. Mais dans les rares cas où ces courts passages *adagio* sont régulièrement espacés à travers l'allegro, il se produit comme un balancement dont l'ample périodicité devient rythmique.

Au reste, aucune des constructions examinées ci-dessus n'est la propriété de Corelli. Les plus élaborées se trouvent dans certaines danses du début du XVIIe siècle. Pour ne citer qu'un exemple, la courante l'*Avogadrina* de Biagio Marini (1620 : dans l'*Arte musicale in Italia* de Torchi, vol. VII, p. 3) est ainsi composée :

Un élément A de treize mesures, repris deux fois, qui commence en *sol* mineur et finit en *si bémol* majeur.

Un élément B de sept mesures, qui répondant à A, commence en *si bémol* majeur et se termine en *sol* mineur.

Un troisième et nouvel élément C de seize mesures, qui refait le trajet inverse.

Enfin, la reprise de B qui termine le morceau dans la tonalité du début.

Pour l'ampleur de la composition, telle passacaille des *Artificii musicali* (1689) de Gio. Battista Vitali, est plus de deux fois plus développée que la plus longue inspiration des quatre livres de trios, la *Ciacona* qui clôt l'op. II [58]. Si l'on se tourne vers l'école allemande, les recueils édités en 1676 et en 1688 de Johann Jakob Walther n'ont rien à envier à ceux du maître de Fusignano, en ce qui concerne l'ingéniosité et le souffle.

Son mérite est bien plutôt dans le goût avec lequel il use des moyens qui lui sont fournis par la technique de son temps, et dans le choix de ses matériaux.

Les thèmes, d'abord, d'une grande variété de coupe, malgré quelques poncifs pas sensiblement plus fastidieux que les cadences finales immuables dont les classiques se sont accommodés pendant trois siècles.

Les thèmes de Corelli vont de la mélodie indépendante, susceptible de reprises nettement découpées, à l'abstraction du sujet de fugue, intéressant moins par sa propre texture que par la souplesse avec laquelle il supportera les tiraillements auxquels le condamne la loi du genre.

Hiérarchiquement, il n'est pas douteux que les contemporains de Corelli n'accordent leur prédilection à ce dernier type. Dans la mesure où il s'éloigne des formules carrées de la chanson ou de la danse populaire, il leur paraît plus digne de la majesté du saint lieu; puis il respire l'esprit de la polyphonie vocale qui était là de tradition, et à laquelle la musique instrumentale commence seulement à se substituer discrètement, non sans rencontrer des résistances.

Corelli crée avec une facilité toute spéciale des thèmes

de fugue ou de canon, si bien adaptés à leur objet que J.-S. Bach reprendra textuellement dans une fugue en *si* mineur (œuvres pour orgue éd. Peters, IV, p. 05) sujet et contre-sujet d'un *vivace* de l'op. III, 4e trio [59]. Même dans les trios de chambre, et dans les mouvements d'origine chorégraphique comme l'*allemande* ou la *gigue*, il lui arrive d'employer des thèmes susceptibles de renversement, d'augmentation, d'exposition canonique : l'*allemande* du 5e trio, op. II, est d'abord un canon à l'unisson à une mesure d'intervalle; sa seconde reprise expose le thème inversé, et le fait aussi entrer en canon à l'unisson.

Il affectionne des thèmes chromatiques descendants (11e trio, op. I) sur lesquels Bach, lui aussi, établira plus d'un chef-d'œuvre.
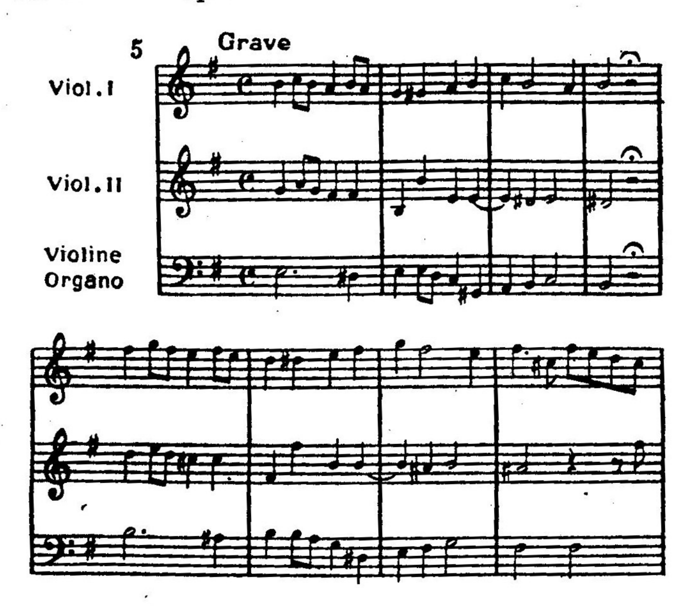
Ce chromatisme est, il est vrai, très en faveur chez les devanciers de Corelli. La splendide *Sonata cromatica* pour orgue de Tarquinio Merula (publiée par Torchi dans l'*Arte Musicale in Italia*, t. III) la sonate la *Cornara* de Legrenzi (1655), un *Balletto* de Bassani (1677) entre bien d'autres exemples, nous le montrent exploité avec une insistance éloquente.

Ce serait ici le lieu de marquer plus fortement la part que peuvent avoir eue dans la formation du génie corellien des maîtres ou émules tels que Bassani, Torelli, Vitali, Maurizio Cazzati, Laurenti, Pietro degli Antoni, tous ceux que F. Vatielli groupe en une Ecole bolonaise primitive singulièrement riche et féconde.

Si, sur les pages de titre de ses premières œuvres, Corelli s'intitule « il Bolognese », ce n'est pas une simple formule, mais la revendication explicite d'une filiation dont il sent tout le prix.

C'est à ces musiciens assez peu connus (on ne s'est guère préoccupé de Laurenti ou de degli Antoni, à peine davantage de Cazzati) et plus particulièrement peut-être à Bassani qu'il doit cette façon de travailler un thème autrement qu'en le répétant à la dominante, ce qui arrive quelquefois cepen-
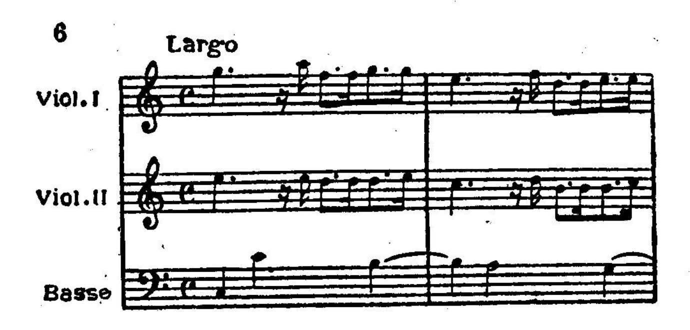
dant, quand il tient à l'affirmer avec vigueur, comme au début du 2[e] trio op. I.
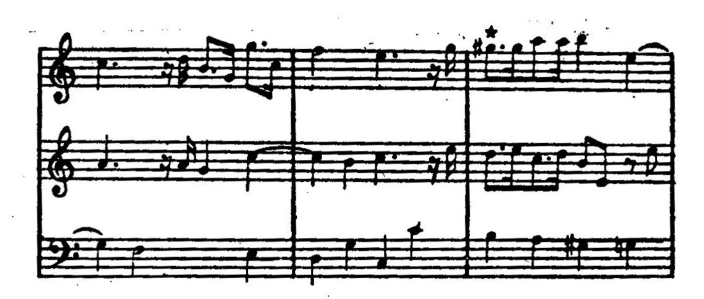


La plupart du temps, la mélodie corellienne se caractérise par une continuité, une sorte de rebondissement dont l'Ecole bolonaise a pu lui donner le secret — dans la mesure où le seul métier est en cause. Tel thème, comme celui du *grave* de la sonate en *la* majeur, op. V, n° 6, est exactement rythmé comme ceux qu'on trouve dans les sonates *La Strozza* et *La Varana* de l'op. XVIII de Cazzati (1656). On trouvera, si l'on veut bien se reporter à l'exemple de la page 50 un modèle de cette écriture, selon laquelle le thème une fois posé se prolonge par des progressions, généralement syncopées, d'une grande noblesse de contour. L'écueil est une certaine monotonie, bien difficile à éviter tant qu'on ne dispose que d'un cycle de modulations assez restreint : mais, outre que cette monotonie devait être moins sensible à des

auditeurs plus ingénus que ceux du XXe siècle, elle trouvait sans doute sa compensation dans la beauté des sonorités que permet ce genre d'écriture, où les voix s'enlacent littéralement l'une à l'autre, s'évitent et se retrouvent en un jeu qui se prolonge jusqu'à la dernière cadence. Il est à peine utile de faire remarquer la plasticité d'interprétation que requiert cette forme de mélodie. Ceux qui, sur la foi d'une sotte tradition, répètent que « Corelli et Vivaldi ne connaissaient qu'une sorte d'effet de convention, lequel consistait à répéter une phrase *piano* après qu'on l'avait fait entendre *forte* [60] » n'ont pas songé à ce qu'il y a d'inconciliable entre la puérile alternance du *forte* et du *piano*, et les *crescendo* et *decrescendo* implicitement inscrits dans de telles séquences.

Une autre action moins fréquemment affirmée, aussi nette toutefois, est celle des Français, d'une part Lully et les premiers compositeurs d'opéras-ballets, de l'autre la musique plus populaire de ces bandes de violons auxquelles toutes les cours européennes faisaient appel. On retrouve ces derniers dans un certain nombre de sarabandes, d'allemandes, de courantes, de gavottes en général courtes, d'écriture assez peu orfévrée, mais de rythme franc et décidé. Par contre c'est Lully qui apparaît dans certains largos de rythme énergique, vigoureusement pointés, qui sonnent comme des ouvertures d'opéras. Tels ceux des trios 2, 3, 11 de l'op. II, 4 et 3 de l'op. III. Le prélude du 1er trio de l'op. IV nous restitue même la modulation favorite de Lully, sa véritable signature :
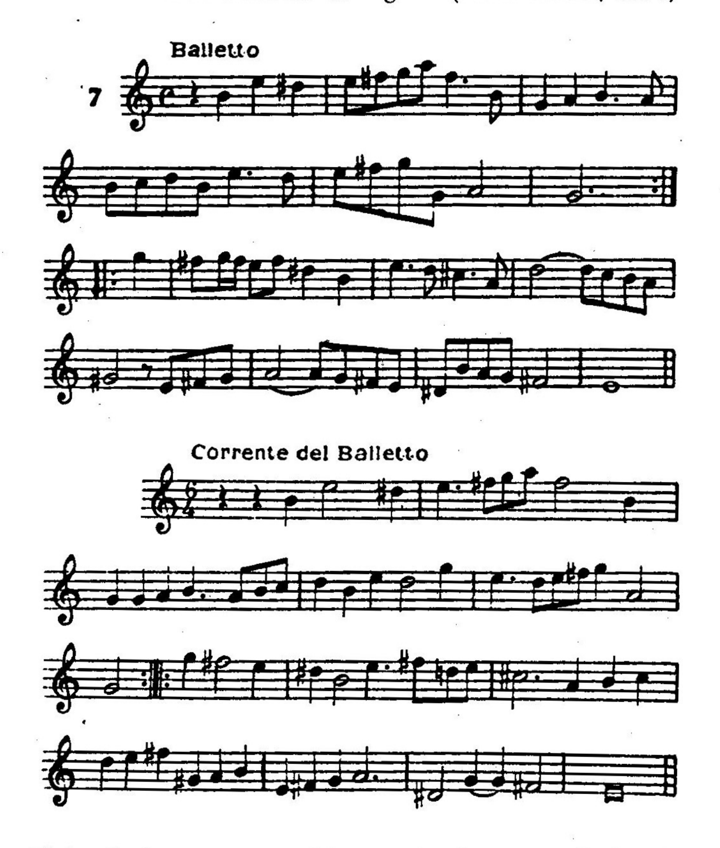




L'influence allemande sur les thèmes de Corelli sera surtout sensible dans les fugues de l'op. V. On la perçoit déjà, cependant, à lire l'*adagio* du 1[er] trio, op. IV : ce dessin de croches égales qu'on retrouvera dans les *Concerti grossi*, op. VI, est celui d'un prélude de Johann Jakob Walther dans l'*Hortulus chelicus* de 1688. Il était familier aux maîtres d'outre Rhin, et J.-S. Bach s'en souviendra dans une de ses sonates pour clavecin et violon (Peters, n° 233, sonate V).

Parfois Corelli s'applique à consolider l'unité de ses trios en maintenant une parenté entre les thèmes des divers mouvements. Elle existe, dans l'op. I, entre les deux *allegros* du 10[e] trio, dans l'op. II, entre le *largo*, l'*allemande* et la *courante* du 1[er] trio, entre le *largo*, l'*allegro*, et le *presto* du 3[e], entre l'*adagio*, l'*allemande* et la *gavotte* du 8[e] : comme dans l'op. V, entre la célèbre *gavotte* en *fa* de la 10[e] sonate et la *gigue* qui lui fait suite.

Cette anticipation du principe cyclique, sur lequel à deux siècles de là, on échafaudera toute une Ecole de composition, n'est rien moins que nouvelle à l'époque même de Corelli. Les *pavane* et *gaillarde* couplées des luthistes et clavecinistes du XVI[e] siècle nous en donnent maints exemples. Au XVII[e] siècle, on voit très souvent la *Corrente* qui suit un *Balletto* utiliser son thème dérythmé de toute autre façon que ne le ferait une simple variation. L'Allemand Peurl, dans son livre de *Pavanes, Intrade, Danses et gaillardes* composé vers 1611 et publié en 1620, écrit des suites entières sur un même élément mélodique présenté sous quatre aspects rythmiques

différents. Chez les violonistes italiens, Biagio Marini excelle à ce jeu (voir *Il Priulino,* de 1620, dans Torchi, *op. cit.*, VII) comme plus tard Bassani et Gio. Batt. Vitali. Les clavecinistes et organistes ne le leur cèdent en rien : on en jugera par cette brève citation de Frescobaldi, tirée de ses *Toccate d'Intavolatura di cimbalo et organo* (liv. I Rome, 1637) :



Il faudrait, pour compléter ce bref aperçu de la thématique de Corelli, parler ici de l'ornementation dont l'usage

était de fleurir les mouvements lents et parfois même les allegros. Nous le ferons plus pertinemment à propos de l'op. V, pour lequel les témoignages abondent.

Si nous considérons maintenant le mouvement des voix par rapport les unes aux autres, nous nous trouvons en présence d'un des aspects le plus significatifs du génie de Corelli. Dès la publication des trios, sa maîtrise d'écriture était reconnue : les critiques à cet égard de Lecerf de la Viéville, dont nous dirons un mot dans la suite, restent isolées, sans écho, et il faut convenir qu'elles sont d'une extrême mesquinerie.

Francesco Gasparini, théoricien réputé, n'acquitte pas seulement une dette de reconnaissance d'élève à professeur lorsqu'il loue en Corelli, « véritable Orphée de notre temps » (dès 1689 Berardi l'appelait « le nouvel Orphée de notre temps »), le musicien le plus habile à « conduire et moduler ses basses avec tant d'art, d'étude et de charme », à amener et à résoudre ingénieusement les dissonances, à entrelacer des sujets si variés qu'on peut bien voir en lui « l'inventeur d'une harmonie parfaite, enchanteresse [61]. » Beaucoup plus tard, Arteaga le déclare le plus grand harmoniste qui ait jamais été en Italie, et donne pour caractéristiques de son école « l'ingéniosité et la maîtrise des imitations, la souplesse des modulations, les contrastes entre les diverses parties, la simplicité et le charme de l'harmonie ». Pour Avison, les meilleurs compositeurs « modernes » lui doivent les éléments de leur harmonie.

Sur le terme même d' « harmonie », ce qu'on sait déjà de la manière de Corelli, dans ses trios du moins, ne permet pas qu'on se méprenne. L'esprit qui règne ici est celui du contrepoint. Le chiffrage des basses indique bien une claire conscience de la « situation harmonique » pour ainsi dire, à chaque instant du développement. Mais tandis que dans les op. V et VI, d'esprit par endroits résolument moderne, il arrivera que des suites d'accords se subordonnent à la mélodie, lui ajoutant une couleur, une parure nouvelle, les harmonies des trios résultent du mouvement des voix : elles
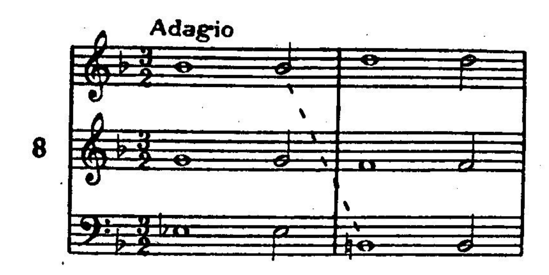
ne bénéficient d'aucune latitude, on ne peut les concevoir autres qu'elles ne sont, du moins dans les mouvements lents et les allegros le plus élaborés.

C'est à peine si l'on trouve, en quelques *adagios* (op. I, trios 3, 9, 10), un contrepoint de première espèce, note contre note, qui donne à l'oreille l'impression d'harmonies plaquées : la plupart du temps les mouvements ainsi commencés se poursuivent dans le style d'imitations syncopées pour lequel Corelli marque une constante prédilection. A cet égard, combien plus moderne est le *largo* de Bassani cité par F. Vatielli (p. 170) où la voix supérieure apparaît si émancipée, l'harmonie si souple bien que le tout évolue dans la dépendance d'une basse obstinée.
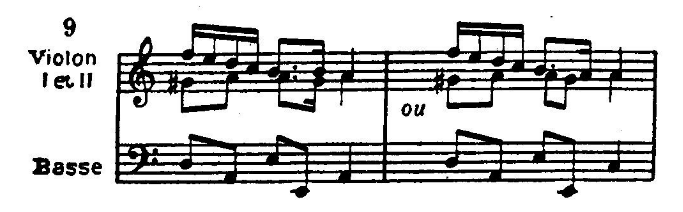
On s'achemine pourtant vers l'homophonie à la moderne dans certaines danses des trios de chambre, sarabandes, courantes, gavottes (« moderne » s'entend dans le sens que lui donnaient les musiciens du XVIIIe siècle qui, dans l'opéra et la musique instrumentale, déclaraient la guerre à la polyphonie des motettistes d'autrefois).

Assez curieusement, des danses vives comme la gigue, ou de rythme accusé comme l'allemande, sont plus d'une fois traitées encore en style contrapuntique. Souvent aussi les deux méthodes se combinent, comme si Corelli ménageait une progression savamment graduée vers l'émancipation que représentera à cet égard l'op. V.
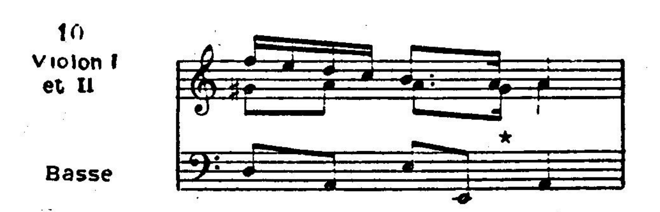
En quelque stade de son évolution qu'on la considère, l'harmonie de Corelli est simple, limpide, et d'une grande correction. Seule la succession de quintes (op. II, troisième trio) qui motiva la polémique ci-dessus relatée entre lui et Colonna paraît difficile à approuver. M. Arnold remarque avec raison qu'un théoricien comme Marpurg, pourtant libéral, n'admettait pas l'explication de Corelli [62]. Pour des fausses relations comme celle par laquelle commence l'*adagio* du 11e trio, op. IV, l'usage ancien était peu sévère, et les habitudes d'ornementation pouvaient, le plus facilement du monde, en atténuer l'effet.



Enfin, certains effets comme celui de M. Arnold (*a Corelli forgery*) 63 baptise *Corelli clash* (clash = heurt, choc) ressortissent presque à l'impressionnisme. Lorsqu'au lieu de la cadence habituelle :



il écrit :



ce n'est pas inadvertance de sa part, car on rencontre la formule mainte et mainte fois (op. I, *adagio* du 6e trio, op. II, *allemande* du 2e trio, *allemande* et *gavotte* du 5e, *allemande* du 6e, *prélude* et *sarabande* du 8e, *largo* du 9e, op. IV, *sarabande* du 3e trio, etc.). Il cherche à donner à cette tournure

rebattue un mordant nouveau, quelque chose d'analogue au piment de certaines *acciaccature.*

En quoi il fait passer ses préoccupations de sonorité avant les scrupules de forme. Il semble bien en effet que de la sonorité, il ait eu souci plus qu'aucun de ses devanciers. Il en aime une certaine qualité, nourrie, homogène, où de rares accents du genre de ce « clash » imprévu interviennent surtout pour faire valoir une rondeur, un équilibre sans pareils. Il aura recours à la virtuosité dans les sonates à violon seul; les trios s'accommodent d'un effort de technique assez mince pour que les exécutants puissent donner à chaque note sa plénitude.

Les deux voix supérieures sont toujours à de très proches intervalles, séparées au contraire largement de la basse : la réalisation du continuo remplit harmoniquement ce vide, mais laisse subsister l'écart entre les sonorités conjuguées des deux violons et celle du violoncelle. Les deux soprani croisent d'ailleurs très souvent, comme dans la plupart des compositions instrumentales du temps. Dans les mouvements de tendance homophonique, elles évoluent assez communément à intervalle de tierce (op. I, 2e trio, début de l'*adagio*, op. II, 1er trio, début du *prélude* et de la *courante*, 3e trio, début du *prélude* et de l'*allemande*, etc.). Parmi les exemples les plus frappants, citons l'*allegro* à 12/8 du 10e trio, op. III, entièrement basé sur un parallélisme de tierces dont la ligne supérieure est sans cesse échangée entre premier et second violon.

La tessiture dans laquelle se meuvent les deux violons est étrangement limitée. Pratiquement elle va du *ré* grave (3e corde à vide) à la quinzième supérieure, le premier *ré* sur la chanterelle : soit deux octaves, la moitié de l'étendue réelle de l'instrument. L'antivirtuosisme est flagrant : plusieurs trios pourraient être exécutés à la première position, et la troisième n'est jamais dépassée.

On comprend la proscription du registre aigu pour l'amour des sonorités amples et de la technique aisée. Plus étrange est la réserve avec laquelle est traité le registre grave. Dans

le seul op. I, les 1er, 5e, 7e trios n'ont pas recours une fois à la corde de sol, fut-ce pour une note isolée. Dans les autres, un violon plonge, comme furtivement, jusqu'à l'*ut* ou au *si*, mais remonte bien vite dans la zone médiane. Cette abstention, il est vrai, est à peu près générale. De rares compositeurs allemands, entre autres Ph. Fr. Böddecker, en 1651, sans oser confier à la 4e corde de véritables chants soutenus, en usent du moins largement, à la base de leurs accords. Les Italiens même les plus hardis ne s'y risquent guère. Peut-être est-ce, pour une part, à cause de la façon défectueuse dont ils tiennent leur violon, sans mentonnière ni coussin. Assurément aussi parce que l'époque ne prise pas les sonorités du *bourdon*. Au gré de l'abbé Raguenet (1702) les Français usent encore de notes trop graves : « Chez nous le premier dessus a ordinairement assez de beauté; mais le second n'en saurait avoir, descendant aussi bas qu'on le fait descendre: en Italie, on fait les dessus de 3 ou 4 tons plus hauts qu'en France, tellement que les seconds dessus se trouvent par là d'un ton assez haut pour avoir autant de beauté que nos premiers mêmes. »

Toute une théorie a été émise, beaucoup plus tard, par Martinelli, dans ses *Lettres familières;* j'en ai donné jadis un extrait inexact sur la foi d'un historien distrait. Voici le passage rétabli presque dans son entier [64] :

« Si nous venons à rechercher d'où vient ce pouvoir magique des compositions de Corelli, nous trouverons bien vite que tout le secret consiste en ce qu'elles imitent merveilleusement les caractères les plus suaves et les plus plaisants de la voix humaine, et qu'elles s'ingénient à exprimer par le son les passions qu'un concert de voix humaines, chacune selon son pouvoir, exprimerait selon les règles les plus exactes de l'art. Les degrés de puissance de la voix humaine sont aussi nombreux que les divers âges de l'homme. »

Suit une dissertation sur l'évolution de la voix humaine, puis :

« Les morceaux de musique instrumentale ne font qu'imiter un discours qui représenterait quelque passion. L'exé-

cutant judicieux se préoccupera toujours de choisir les sonorités le plus capables de plaire à l'oreille des auditeurs. Les sons aigus, stridents, déplaisants des voix enfantines sont surtout à éviter : les nouveaux-nés, par leurs vagissements, ne peuvent représenter que l'expression de la douleur à laquelle leur âge tendre est sans cesse exposé. Les instrumentistes, et spécialement les violonistes, s'ils tiennent compte de cela, se garderont avec soin de ces sons suraigus dont ils usent constamment dans leurs ingrats et vains traits de bravoure. Pour les événements joyeux, la jeunesse est l'âge indiqué, c'est-à-dire le *soprano* modéré et le *contralto :* pour l'expression de l'amour elle convient encore au ténor, mais avec plus de modération. Une conversation sérieuse est ordinairement le fait de personnes plus mûres, et peut être convenablement exprimée par le ténor, le baryton et la basse. Dans un concert où l'on peut imaginer que toutes les voix prennent part à une même conversation, les plus aiguës, qui figurent la jeunesse, doivent intervenir plus rarement, comme celles de personnages que leur modestie dissuade de parler beaucoup. Ce système semble avoir guidé Corelli dans toutes ses compositions : il confiait la majeure partie de l'intérêt aux voix médianes et ensuite se servait des basses comme régulateurs de la symphonie, ou si l'on veut du discours musical. Bien que les maîtres les plus savants en cet art eussent incité leurs élèves à prendre Corelli comme modèle dans l'imitation de la nature, ceux-ci, une fois en état de composer, n'en abandonnèrent pas moins la route dorée de ces voix moyennes, et non seulement ils se mirent à employer les sons les plus aigus, les plus puérils, les plus stridents de leur instrument, mais délaissant l'évocation de la voix humaine ils s'employèrent à imiter les chiens, les oiseaux, ou d'autres animaux — et ils appelèrent cela *bravoure.* »

Sous ses allures fantaisistes, l'explication de Martinelli n'est cependant pas absurde. Elle laisse entrevoir un caractère, qu'on a beaucoup mieux analysé par la suite, de l'inspiration corellienne : cette modération volontaire, ce désir

de ne rien proposer à l'auditeur que de parfaitement élaboré. On touche là un ordre de beauté formelle, décorative, très bien défini par M. Fausto Torrefranca lorsque, à propos des sonates et des trios, il fait ressortir la valeur presque visuelle de cette musique dont le déroulement évoque « l'aspect d'une frise qui court au long des murs ou du fronton d'un temple [65] ». C'est la vérité même, et le parallélisme des voix supérieures des trios, coupé de ces entrelacs qu'elles dessinent en se croisant, a bien, pour l'œil, la valeur d'un thème plastique.

Maroncelli, biographe trop zélé, proclame qu'avant Corelli la composition instrumentale était en pleine barbarie, qu'on ne savait ni donner à une basse un dessin de quelque intérêt, ni faire chanter d'autres parties que les dessus. Si l'exagération est flagrante, reste que l'on n'avait jamais, avant lui, modelé l'ensemble des voix avec autant d'harmonieuse cohérence.

LES SONATES A VIOLON ET BASSE OP. V

Avant la parution de l'op. V, au début de l'année 1700 (la dédicace est datée du 1er janvier), Corelli avait certainement écrit des sonates à violon seul et basse continue. La lettre qu'il adressait au comte Laderchi le 3 juin 1679 était destinée à annoncer l'envoi d'une sonate inédite pour violon et luth ou violone [66]. Mais l'op. V est bien le premier et l'unique recueil qu'il ait publié dans le genre. Il y attachait une importance extrême, comme s'il se rendait compte par avance de la préférence que l'avenir marquerait à cet ouvrage, non sans injustice à l'égard des autres, et surtout des *Concerti grossi*. Burney ne mérite pas toujours pleine confiance; on peut cependant le croire quand il écrit : « Mr. Wiseman m'a conté, à Rome, que lorsqu'il y arriva, quelque vingt ans après la mort de Corelli, plusieurs personnes qui avaient bien connu le maître lui apprirent que son op. V, sur lequel toutes les bonnes Ecoles de violon se sont basées depuis lors,

lui avait demandé trois ans de révisions et de corrections. » (III, p. 556.)

Comme l'ensemble des trios, l'op. V fait la part égale aux sonates d'église et aux sonates de chambre, très nettement distinguées dans l'édition originale, où la seconde partie est séparée de la première par une nouvelle page de titre, ainsi libellée : *Parte seconda, Preludii, Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte e Follia.*

Avant de charcher à définir les traits essentiels de ces douze sonates, nous en analyserons sommairement une de chaque type : la 1re du recueil, qui est une sonate d'église, et la 10e, en *fa* majeur (la 4e et la plus célèbre des sonates de chambre qui composent la seconde partie).

PREMIÈRE PARTIE : SONATES D'ÉGLISE

1re SONATE, en *ré* majeur. *Grave. — Allegro. — Allegro. — Adagio. — Allegro.*

Le premier mouvement, lent, coupé de deux épisodes vifs est très solidement construit, sous son apparence primesautière. Il s'ouvre par une phrase lente A, de deux mesures dans le ton principal, brusquement coupée, comme l'est souvent l'ouverture des opéras vénitiens au XVIIe siècle, par une sorte de caprice de sept mesures, dans un mouvement vif, qui se termine en cadençant à la dominante. Là se place, dans un mouvement *adagio*, un second motif lent B, conséquent de A, qui s'achève également à la dominante. Deuxième partie symétrique : les deux mesures de A sont reprises à la dominante, suivies du même caprice de sept mesures transposé de *ré* en *la* majeur, pour aboutir en *mi* majeur. B reprend alors en *mi* majeur, et revient, par *la* majeur, au ton principal de *ré*, sur lequel se termine le mouvement.

Le premier *allegro*, fugato à quatre temps (C), est aussi en *ré majeur*. Après la présentation du thème, court et anguleux, à trois voix (les deux premières confiées au violon, en doubles cordes), le jeu des imitations se poursuit pendant

la moitié environ du mouvement : la seconde moitié est dévolue à la virtuosité violonistique. Ce ne sont alors qu'arpèges et brisures variées, aucune imitation contrapuntique n'intervenant plus.

Un second *allegro* suit, en *ré* majeur (C). C'est une sorte de mouvement perpétuel en doubles croches, d'un intérêt musical assez menu, quoique la logique des modulations permette d'en dégager une ligne mélodique qui n'est pas tout à fait indifférente. Bien que l'habitude des rares virtuoses qui exécutent cet *allegro* au concert soit de l'interpréter avec cette ampleur glaciale que suggère infailliblement la respectabilité de Corelli, on est tenté de voir dans la variété des dessins une invite à la variété d'archet : grand détaché (début), martelé (5e et 6e mesures par exemple), sautillé (8e et 9e mesures avant la fin). Mais il faut pour cela renoncer à une tradition pseudo-classique qui n'est pas morte avec Spohr. En présence du mot *spiccato* dans une sonate de Corelli, un commentateur, tout récemment, déclarait encore : « ...Je ne songerais pas à permettre à l'élève de détacher son archet de la corde, ou de le faire rebondir, ou d'user d'un de ces « trucs d'archet à la Française » (french bowing tricks) auxquels on commença de penser un peu plus d'un siècle après la mort de Corelli. » (James Brown, in *The Music Teacher*, Londres, décembre 1925.)

Adagio, à 3/2, en *si* mineur. Un mouvement lent du plus beau type corellien. Réservons, pour la considérer à part, la question des ornements que l'on pouvait surajouter à la mélodie originale. Ici, la mélodie est d'une plénitude assez grande pour se suffire à soi-même. C'est une effusion lyrique ou plutôt élégiaque, sans autre élément de symétrie que le rythme — la phrase rebondissant par des marches et des modulations où la scolastique n'est pour rien. L'*adagio* se termine sur l'accord de la dominante de *si* qui s'enchaîne comme il arrivera souvent chez Bach et Haendel, avec le *ré majeur* du finale.

Allegro à 6/8 en *ré* majeur, d'inspiration analogue à celle du premier *allegro*, dont celui-ci reprend, au rythme près,

le thème, et le réexpose de la même façon en imitations. Aux doubles cordes succède un milieu en figurations rapides, de pure virtuosité. Un rappel d'écriture fuguée vient conclure.

SONATE X, en *fa* majeur. *Preludio. — Allemanda. — Sarabando. — Gavotta. — Giga.*

Preludio, C, *fa* majeur (adagio). Le thème est une variante à peine déguisée du *grave* de la 6e sonate; son développement n'utilise guère que des éléments du vocabulaire courant de Corelli.

Allemanda, C, *fa* majeur (allegro). Analogue à celle de la sonate VIII. Elle est très proche parente du prélude; les deux thèmes ont même ossature, même basse, et dans le cours de l'allemande revient souvent un rythme dactylique emprunté au prélude.

Sarabanda 3/4, *fa* majeur (largo). En deux sections, du type corellien habituel. Le rythme est très éloigné de celui qui caractérise d'ordinaire la sarabande. Pas de valeurs longues, mais un dessin de noires et de croches qui, si on l'isole de la basse, conviendrait au *Laendler*. Par de profondes brisures, le violon s'accompagne, sans doubles cordes, à la dixième inférieure.

Gavotta, C, *fa* majeur (allegro). C'est la fameuse gavotte variée plus tard, sous le nom d'*Art de l'archet*, par Tartini. Très brève — deux compartiments de quatre mesures séparées par la barre de reprise — elle vaut par une irrésistible franchise qui l'avait bien vite rendue populaire (cf. p. 27).

Giga 6/8, *fa* majeur (allegro), en deux sections non symétriques; la seconde n'est autre que le thème dérythmé de la *gavotte* reproduit en son entier, avec à la dernière mesure une brusque modulation en *ré* mineur, amorçant un développement auquel la gavotte, enfermée dans sa carrure, ne pouvait se prêter.

LA FOLLIA. — Comme l'op. II se terminait par une chaconne variée, l'op. V met à la place d'une sixième et dernière sonate de chambre 23 variations sur la *Follia*. L'importance que les violonistes, à tort ou à raison, attribuent à cette

Follia, les erreurs d'interprétation auxquelles elle a donné lieu, nous retiendront un peu plus que ne le comporterait sa valeur proprement musicale. Son intérêt étant, à notre sens, purement pédagogique, nous l'examinerons un peu plus loin, en même temps que les autres apports techniques de l'op. V.

Tandis que les op. I à IV se référaient surtout à l'ancien type polyphonique, assoupli et porté par Corelli à un haut degré de variété et d'expression, l'op. V s'oriente, encore que prudemment, vers le style homophonique et vers la virtuosité [67]. Il nous fournira de précieux renseignements sur la technique du violon telle que la conçoit son auteur. Pour la forme, il n'accuse pas de différence très sensible avec celle des trios. Comme on peut s'en rendre compte par la brève analyse qui précède, la répartition et le groupement des sonates d'églises et des sonates de chambre s'opèrent de même façon dans l'op. V que dans les op. I à IV. La terminologie est la même, à la disparition près de l'*andante* et du *presto,* ainsi qu'il appert du tableau suivant :

Mouvements	Sonates d'église (1 à 6)	Sonates de chambre (7 à 12)
Grave	3	
Adagio	9	2
Allegro	13	1
Vivace	5	1
Preludio		5
Allemanda		2
Corrente		1
Sarabanda		3
Gavotta		3
Giga	1	4
Follia		1

On notera que les 2 *adagios* des sonates de chambre (sonates 9 et 11) sont de simples ponts de huit et neuf mesures, que le *vivace* (sonate 11) est rythmé en *gigue*, mais contrepointé, et que l'*allegro* (sonate 11), ainsi qu'il a été dit plus haut, est une *gavotte* librement variée : en revanche les sonates d'église admettent des *gigues* (*finale* de la 3ᵉ sonate, et *gigue*, explicitement désignée, de la 5ᵉ). A remarquer la place anormale de la *gigue* dans la 9ᵉ sonate, où elle vient en second au lieu d'être, comme à l'ordinaire, placée à la fin.
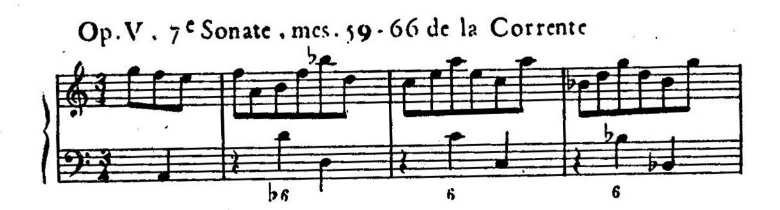
La disposition respective des divers mouvements est sensiblement la même que dans les op. I à IV : les sonates d'église de l'op. V comportent toutes cinq mouvements; des sonates de chambre, trois sont en quatre mouvements, deux en cinq, la sixième étant remplacée par les variations sur la *Follia*. Si nous reprenons les désignations L pour les mouvements lents, V pour les mouvements rapides, nous trouvons, dans les sonates d'église, quatre sonates du type L. V. V. L. V. et deux du type L. V. L. V. V. Ce dernier type est également celui de deux sonates de chambre (sonates 10 et 11) deux autres appartenant au type L. V. L. V. une au type V. V. L. V. La succession de deux mouvements vifs n'est pas aussi illogique qu'elle le paraît au premier abord. Dans les sonates de chambre, les rythmes très différenciés des danses donnent un élément de contraste appréciable. Dans les sonates d'église, des deux allegros consécutifs le premier est toujours fugué, de caractère relativement sévère; le second homophone, rapide, léger, peut être considéré comme un *scherzo* avant la lettre.
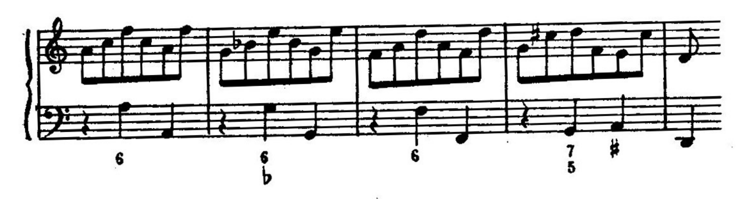
L'unité tonale reste aussi forte que dans les trios. Sur onze sonates (la *Follia* étant mise à part) trois ont tous leurs mouvements dans le même ton, les huit autres font seulement une exception pour l'adagio central écrit au ton relatif.

Il n'est peut-être pas inutile de souligner ici le rôle de Corelli dans l' « installation » de la tonalité *majeur-mineur* qui a dominé toute la musique des XVIIIᵉ et XIXᵉ siècles et n'a pas encore épuisé ses pouvoirs depuis bientôt un demi-siècle que l'*atonalité* fait campagne contre elle.

Selon M. Bukofzer (*op. cit.* p. 222) « c'est à Corelli que l'on doit attribuer la pleine réalisation du système tonal dans la musique instrumentale. C'est son œuvre qui ouvre l'époque du baroque tardif (*late baroque*) ». Cette assertion pourrait surprendre : la tonalité moderne a de bien lointains précurseurs, certaines pièces lui sont soumises, isolément, par hasard peut-être, dès le moyen âge (chez Pérotin, Pierre de la Croix, Moniot d'Arras, au XIIIe siècle). Au XVIIe siècle chez les premiers auteurs italiens de sonates, le sentiment modal est à peu près effacé au profit du majeur-mineur, nullement ambigu chez Biagio Marini, Cazzati, etc.

L'originalité de Corelli et l'ampleur de son action viennent de ce que, le premier, il a usé en leur donnant toute leur évidence, de formules séquentielles, telles que les séries descendantes d'accords de sixte, qui présentent les tons de la gamme diatonique dans un ordre systématique, définissant clairement ainsi la tonalité :





M. Bukofzer, à qui j'emprunte encore ces remarques (p. 220), ajoute que la possibilité d'interrompre à tout moment ces séquences offrait, en même temps, un moyen très

simple de moduler. Ainsi comprise, la tonalité affirmée par les dessins de cet ordre, ou par ceux que commande le « cycle des quintes », établissait un système gradué de relations harmoniques (*chordal relations*) entre un centre tonal — la tierce majeure ou mineure — et les autres tierces (ou les accords de 7e) de l'échelle diatonique. Aucun de ces accords n'était nouveau en soi, mais ils avaient une nouvelle fonction, qui était de circonscrire le ton (*the key*).

Dans la construction des divers mouvements on trouve plus de variété que n'en révélait l'examen des trios : plus de maturité aussi. La *gavotte* de la 9e sonate nous donne dans sa pureté le schème A-B-A avec *da capo* intégral du thème A. Si le bithématisme n'est pas encore entrevu, du moins sommes-nous déjà en présence, dans l'*allegro* de la 11e sonate, d'un « premier mouvement » caractérisé, avec son thème qui cadence à la dominante, un court développement modulant, et la réexposition du thème à la tonique.

En tout cela, Corelli ne s'éloigne pas grandement, au total, des modèles qui lui étaient proposés par ses devanciers immédiats, vénitiens et lombards. De même, en intercalant dans le *grave* de la première sonate ces épisodes rapides qui évoquent pour M. Heuss l'influence de la symphonie dramatique vénitienne [68], il se souvient peut-être de saillies analogues dans les *adagios* du bolonais Laurenti, de qui l'op. I avait paru en 1691. Dans la thématique les influences bolonaises sont plus sensibles encore; en particulier celle de Pietro degli Antoni, Laurenti, Maurizio Cazzati, originaire de Guastalla, formé à Ferrare et Bergame mais qui écrivit à Bologne le meilleur de sa musique instrumentale. M. Vatielli a étudié ces sources avec beaucoup de pénétration dans le beau travail que nous avons déjà cité. Pour Bassani, ses affinités avec Corelli, tant pour la thématique que pour la conduite et le développement de la phrase, avaient déjà attiré l'attention de Burney. Le propre de Corelli est de fondre des tendances diverses en un tout homogène, animé non peut-être de l'ardeur et de la fantaisie qu'y veut admirer M. Fausto Torrefranca, mais d'une vie assez intense pour

ne pas sombrer sous l'encombrement des formules; beau surtout par un étonnant accord entre l'inspiration et les ressources techniques mises en œuvre.

LA TECHNIQUE

Nous n'avons sur la technique de Corelli aucun témoignage contemporain de quelque précision. Tous ces éloges dans lesquels il est Apollon, Orphée, Christophe Colomb, demeurent également vagues. Nous savons seulement que sa virtuosité, pour sage qu'elle nous paraisse, était prisée très haut. La relation d'une fête donnée par l'Académie des Arcadiens, après l'avoir prôné comme chef d'orchestre nous déclare qu'il fut plus merveilleux encore lorsqu'il se mit à jouer [69]. D'après Hawkins à qui nous devons, au sujet de sa mimique, les curieux détails reproduits plus haut, « son jeu était cultivé, élégant, pathétique, sa sonorité ferme et égale : M. Geminiani, qui l'a bien connu et qui a travaillé avec lui, la comparait couramment à celle d'une trompette douce ». (II. 674.)

Le signalement le plus sûr de son jeu, nous le trouverons dans l'examen de l'op. V, fidèle résumé de ses recherches et très claire expression de son idéal.

L'archet : la Follia

La technique d'archet de Corelli est exposée tout entière dans la *Follia,* à part certains bariolages dont on trouve l'exemple dans la troisième sonate et quelques passages en arpèges des deux premières (Voir ex. 19.)

Nous retracerons d'abord, en bref, l'historique de la *Follia,* sa méconnaissance étant susceptible de réagir curieusement sur la signification musicale qu'on lui attribue.

La plupart de ses transcripteurs modernes se sont en effet laissé imposer par le titre de bien dangereuses suggestions. Thomson ne dissimule pas qu'il a « passé des années à scruter la profondeur de cette œuvre » [70] dans laquelle il voit une
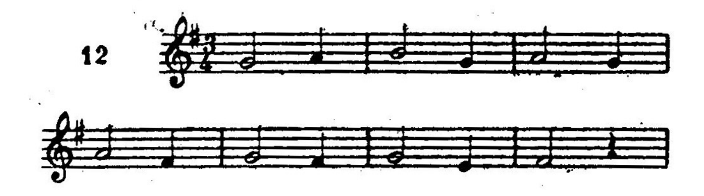
description de la démence : Comme Tartini composant son *Trille du Diable* en plein délire d'inspiration, Corelli aurait prétendu peindre par les sons la plus affreuse des crises mentales.

Or, le thème de la *Follia* (ou *Folia*, car on trouve les deux orthographes) n'appartient pas à Corelli; l'idée de folie en est absente, et le plus équilibré des compositeurs n'a certes rien fait pour l'y intégrer.

Les *Follias* passent pour avoir été connues au Portugal dès le XIVe siècle, au temps de Don Pedro Ier qui les dansait dit-on « avec passion ». Elles y sont probablement nées.

L'éminent musicologue portugais Luis de Freitas-Branco, que j'ai consulté à ce sujet, fait valoir, en raison des origines portugaises des *Follias*, que le substantif *folia* (idée fixe), comme le verbe *foliar*, qui en dérive, font tous deux partie de son vocabulaire national, tandis que l'espagnol ne les possède pas.

Si à partir du XVIIe siècle, on a pris l'habitude d'assigner aux *Follias* une origine espagnole (leur titre, dès cette époque, est presque toujours *Folies d'Espagne*), nombre de lexicographes et d'écrivains espagnols classiques définissent la Follia : *Danse portugaise.* Et la première définition qu'en donne un théoricien — espagnol — Francesco Salinas, dans son traité *de Musica* est ainsi libellée : « *Ut ostenditur in vulgaribus quas Lusitani* Follias *vocant, ad hoc metri genus* (le mètre sapphique) *et ad hunc canendi modum institutis, qualis est illa, cujus cantus usitatus est* » 71 :
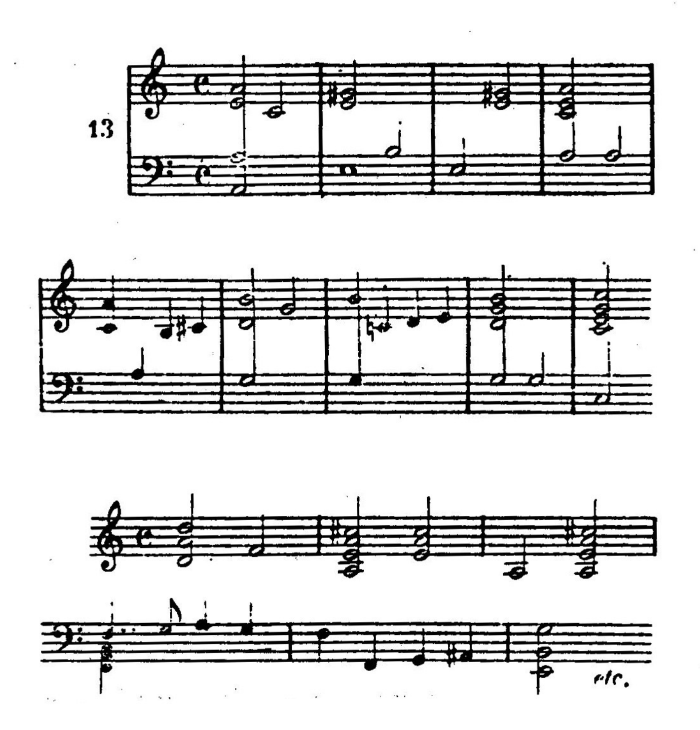


Lusitani, dans un texte espagnol de 1577, désigne clairement les Portugais, et l'on ne voit pas comment Joaquin Nin

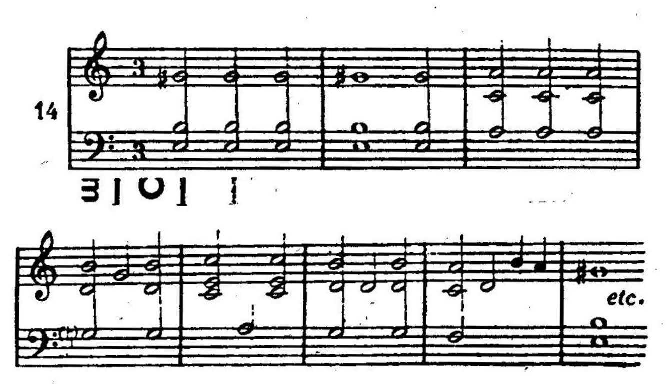
(*Musicografia,* 1935, Monovar) a pu en tirer argument en faveur d'une origine espagnole.

A la vérité, ces questions de priorité d'origine perdent beaucoup de leur importance à la lumière des remarques d'Otto Gombosi [72] sur les indéniables affinités qui existent entre le dessin obstiné des *Follias* et ceux du *Passamezzo antico* et de la *Romanesca,* dont les premières notations connues devancent celles des plus anciennes *Follias.*

Ce n'est pas le thème cité plus haut (p. 75) qui devait plus tard caractériser les *Follias.* Mais il existait déjà, à l'état latent, dans des danses binaires, telles que ces *pavanes* d'Alphonso Mudarra, qui datent de 1546 :



Il s'ébauchait aussi dans une *pavane* à trois temps d'Enriquez de Valderrãbano, *Silva de Sirenas* (1547) :



L'identification du nom et du thème consacré se produisit à la fin du XVIe siècle. A ce moment les *Follias* s'introduisent dans nombre de recueils de musique instrumentale où elles sont toujours traitées en variations sur une basse obstinée. On ne sait pas de façon certaine quel était le caractère du thème à l'origine : vif, d'après M. Paul Nettl [73], mais assurément ramené, au XVIIe siècle, à un tempo très modéré. La *Follia* est alors une danse noble, qu'exécute un danseur soliste. Elle s'apparente à la Sarabande grave et à la Chaconne. On trouve des *Follias* dans les *Partite* de Frescobaldi (1614), dans les *Scherzi amorosi* de Giov. *Stefani* (1622), dans le *Secondo Scherzo delle Ariose vaghe* de Carlo Milanuzzi (1625), les *Dodici Chitarre spostate* de Francesco Sabatini (1643), dans la *Galeria musicale... compartita in diversi Scherzi di Chitarriglia* de Stefano Pesori de Mantoue (1648), dans les *Quatro libri della Chitarra spagnuola* de l' « Academico Caliginoso, detto il Furioso » (avant 1650), dans *Il Primo Libro di Canzone* d'Andrea *Falconieri* (1650), la *Selva di varie Composizioni d'Intavolatura per cimbalo ed organo* de Bernardo Storace (1664), dans les *Arie per il balletto a cavallo* de J. H. Schmelzer (1667), dans l'*Instrucciõn de Musica*

de Gaspar Sanz (1674), dans un manuscrit du luthiste Béthune (vers 1680, bibliothèque du Conservatoire de Paris), dans les *Pièces de luth composées... par Jacques de Gallot avec les Folies d'Espagne enrichies de plusieurs beaux couplets* (coll. Ecorcheville. c. 1670-1680), dans le *Division violin* de Playford (1684) sous le nom de *Faronell's Division on a Ground* (Variations de Farinelli).

A ce moment, elles se sont banalisées au point que Robert de Visée s'abstient d'en faire entrer dans son *Livre de guittare* (*sic*) de 1682 : « On ni (*sic*) trouvera point non plus de *Folies d'Espagne*, écrit-il. Il en court tant de couplets dont tous les concerts retentissent, que je ne pourrais que rebattre les folies des autres. » Mais d'Anglebert n'est pas déconcerté par cette vogue et donne 22 *Variations sur les Folies d'Espagne* dans ses *Pièces de clavecin* de 1689, de même Pasquini, et plus tard Marin Marais, Vivaldi, Guignon, C. Ph.-E. Bach, etc. En Espagne, le Catalogue de la musique à la Bibliothèque Nationale de Madrid, par Higinio Angles et José Subira, tome I, manuscrits (Barcelone, 1946), signale huit *Folies* variées pour orgue, clavecin, harpe, guitare, composées entre 1705 et 1721, parmi lesquelles des *Folias graves* et des *Folias Ytalianas*.

Bien que stylisées, et traitées savamment par les maîtres, les folies ne sont pas pour autant abandonnées des chorégraphes. Mme de Sévigné, dans une lettre du 24 juillet 1689 à Mme de Grignan, conte le bal où dansa « le fils de ce sénéchal de Rennes (Charles du Lys) qui était si fou, qui a eu tant d'aventures... Il dansa ces belles chaconnes, les *Folies d'Espagne*, mais surtout les passe-pieds avec sa femme, d'une perfection, d'un agrément qui ne peut se représenter ». Cette faveur du thème des *Folies* se prolongea longtemps en Bretagne, car le conventionnel Honoré Fleury, né à Quintin en 1754, se souvenait de les avoir dansées à l'âge de neuf ans à l'occasion d'une fête donnée par les régents de son collège (Saint-Brieuc) [74].

Elles n'étaient pas moins populaires en Allemagne où c'est probablement Farinelli (longtemps fixé à Hanovre) qui les

avait mises à la mode. Dans un opéra hambourgeois de 1690, *La généreuse Thalestris* (*die grossmüthige Thalestris*), le fou s'exclame : « ce qui doit maintenant convenir aux galants, ce sont les *Folies d'Espagne* ». Sur quoi un serviteur apporte une guitare, et il joue l'air en question [75]. Des tablatures comme celles de C. Grimm, en 1698, accueillent aussi des *Folies d'Espagne*.
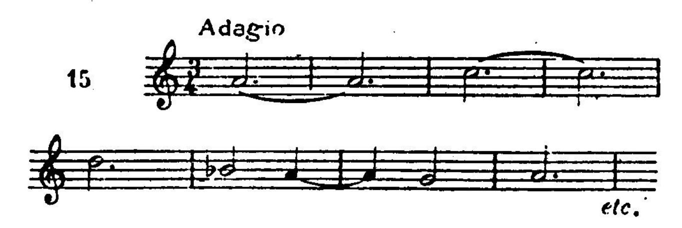
On trouvera en note des renseignements sur quelques autres versions de la *Follia* : ce qui vient d'être énoncé suffit à montrer clairement le caractère nullement révolutionnaire de l'entreprise corellienne. Il s'agissait, pour l'auteur d'un recueil impatiemment attendu, de le terminer en beauté par une composition d'un académisme parfait, capable d'étonner non par l'imprévu ou l'intensité dramatique, mais par l'ampleur inaccoutumée des proportions, et la somme des connaissances mises en jeu.

La forme de l'air varié était la seule qui permît à Corelli de s'étendre, au point où en était l'art de construire. On discerne dans la suite des 23 variations un effort pour en atténuer l'inévitable monotonie : d'abord en donnant à l'accompagnement un rôle aussi actif que possible. A plusieurs reprises, dans la 3e variation, dans la 16e, les mêmes dessins sont également répartis entre chant et basse. Cet échange s'opère parfois par groupes de 2 variations, par exemple entre 4e et 5e, 6e et 7e, 20e et 21e. Encore plus symptomatique est la façon dont est rompu, par moment, l'*ostinato* de la basse : la charpente harmonique de la 14e variation est nouvelle, comme celles de la 19, en imitation avec de souples modulations, de la 20e qui cadence en *fa* majeur tandis que la 21e accomplit le trajet inverse. Enfin un allongement de 4 mesures à la fin de la dernière variation atteste, lui aussi, le désir de s'évader de la routine coutumière, et de donner quelque noblesse à une architecture simpliste.
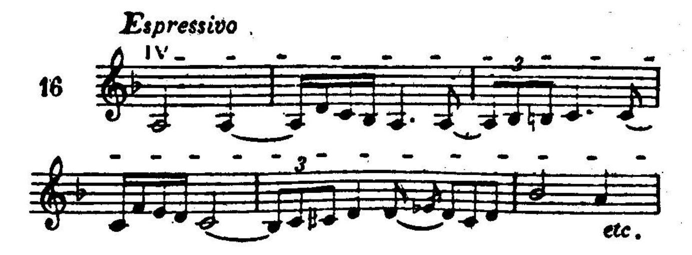
Mais il n'est pas douteux, cela ressort à l'évidence de la simple lecture de la *Follia*, que son intérêt aux yeux de Corelli était d'ordre avant tout « violonistique » (veuille le lecteur me pardonner ce mot aussi laid que difficile à rem-

placer). Tout ce qu'il savait en matière de technique instrumentale, et qui se trouvait disséminé dans l'op. V, le dispositif si commode de la variation lui permettait de le recueillir *in fine*, de le sérier, de l'exposer avec précision, en un véritable corps de doctrine. Par technique, il faut entendre celle de l'archet, car en ce qui concerne la main gauche nous verrons d'ici peu que loin de construire, le rôle de Corelli se borne à élaguer.

Les trois premières variations portent sur des divisions d'archet de plus en plus petites, grand détaché, détaché avec la moitié de l'archet, puis avec un tiers ou un quart. La fin de la 3e combine la difficulté nouvelle du triolet avec celle de liaisons asymétriques; la 4e a trait aux brisures, avec addition d'une double corde à la partie supérieure : cette étude fera, à peu de chose près la matière des nos 5, 7 et 23; la 6e, un dessin d'arpèges, appelle le sautillé; la 8e est consacrée aux croches liées par deux; la 9e à un détaché court et incisif; la 10e aux sauts de cordes; la 11e aux valeurs longues également soutenues sur deux cordes; la 12e au martelé (?) : l'indication n'est pas expressément donnée par Corelli, mais dans tous les enseignements dérivés du sien, un dessin analogue est traditionnellement affecté à l'étude de ce coup d'archet. Les autres variations ont pour objet des problèmes similaires. L'une mérite une particulière attention; c'est la 14e, ainsi rédigée dans l'édition originale :



Or, les transcripteurs, depuis Ferdinand David, substituent à ces quelques notes un chant passionné sur la 4e corde :



On saisit sans trop de difficulté la place de cette envolée dans l'affabulation dramatique de la *Follia :* le dément, après une série d'excentricités — dûment contées par le transcripteur qui corse les sages variations de Corelli de pizzicati, d'arpèges attaqués par la note supérieure — autres manifestations de dérangement cérébral, — le dément donc, ayant momentanément recouvré la raison, gémit sur la tristesse de sa destinée : le lamento *espressivo* sur la corde de sol n'est pas là pour autre chose.

Mais nous avons vu, à propos des trios, que jamais Corelli ni ses contemporains — et nous pourrions ajouter ses successeurs pendant deux générations au moins — ne confient un chant soutenu à la 4e corde.

Et si jamais l'occasion a été belle de ne pas orner un *adagio,* c'est bien lorsqu'au milieu d'une série de problèmes d'archet, un maître ès technique aborde celui qui passait alors pour délicat entre tous : l'exécution d'une valeur longue. Voulant faire de Somis le plus bel éloge qui se pût, Hubert le Blanc écrivait en 1740 : « Il franchit la borne où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon, *la tenue d'une ronde*[76]. »

Ces blanches pointées liées par deux, à essoufler un Somis, étaient à leur place au milieu d'une *Follia* tout à fait analogue, en esprit, à la gavotte variée de Tartini. Chacune de ces deux œuvres rend exactement compte d'une époque de l'*Art de l'archet,* en détermine les tendances et les limites.

A ce titre on comprend le succès qui accueillit la *Follia,* Vivaldi en inscrivant une à la fin de son premier œuvre

(c. 1707), un autre Vénitien, Giovanni Reali dédiant ses *Sonate e capricci... con una Follia* (1709) à Corelli qu'il salue dans sa préface du titre de Christophe Colomb de la musique, Nicolo Sanguinazzo composant, sous le pseudonyme transparent d'Olocin Ozzaniugnas, Diletante (*sic*) di Violoncello, une *Partita di Folie, tutte sopra un Basso,* où où le thème est varié trente et une fois — juste autant que dans les remarquables *Couplets de Folies* de Marin Marais (second livre de *Pièces de Viole,* 1701).

Il est plus difficile de s'expliquer la permanence de ce succès, l'accueil que l'on continue de faire, au concert, à des transcriptions toutes plus ou moins issues de celle de Ferdinand David, qui part sur un malentendu, à de nouvelles compositions inspirées par une œuvre, selon Riehl « la plus faible et la plus pauvre » que Corelli ait produite. Liszt, Sivori [77], tout récemment Manuel Ponce, Rachmaninoff (1931) lui ont apporté leur hommage. Peut-être est-ce pour la sobre beauté du thème, et le prestige du nom de son soi-disant inventeur. Mais ce prestige, en la circonstance, est usurpé : le véritable auteur de ces seize mesures ne sera jamais connu. Le mérite de Corelli est de les avoir utilisées, moins ingénieusement peut-être que Marais, mais avec une rigueur didactique grâce à quoi sa *Follia* constitue un modèle de morceau d'étude, et très exactement le contraire de la rapsodie inspirée que David et Thomson se sont plu à y voir.

TECHNIQUE DE LA MAIN GAUCHE

On peut, d'après la *Follia,* se former une idée complète de la technique d'archet corellienne : c'est essentiellement une technique « ouverte »; en ce sens que ses éléments peu nombreux, assez simples, puisés d'ailleurs chez les prédécesseurs bolonais ou autres d'Arcangelo, mais définitivement coordonnés, sont susceptibles de progresser et de se ramifier à l'infini. Dans la voie du développement de l'archet, de sa division rationnelle, les jalons sont posés; les brisures, sauts de cordes, arpèges, liaisons supposent un

assouplissement assez poussé pour que les traits beaucoup plus complexes de Tartini, voire de Locatelli s'en déduisent naturellement. Il n'est question ni de l'absurde contrainte du *tiré* au début de chaque mesure à la mode française du temps, ni d'un quelconque stéréotype; l'émancipation acquise au prix du travail dont la *Follia* nous livre la méthode, met désormais l'interprète à même de traduire les moindres accents du discours musical, de subordonner entièrement son exécution aux intentions du compositeur.

Ce même sentiment de déférence envers la musique a des conséquences quasi opposées en ce qui concerne la technique de la main gauche. De ce côté-là, les écoles naissantes avaient naturellement cédé au même penchant que, de tous temps, les virtuoses encore novices : l'archet peu ou point assuré, sans variété ni souplesse, on se laissait griser par les traits de vélocité ou l'escalade du registre aigu. Or, comme l'a très bien dit M. F. Torrefranca, l'art instrumental italien, en s'efforçant de clarifier l'ancien contrepoint au profit de la mélodie, « en émancipant lyriquement la voix supérieure, celle du violon, ne pouvait aller au delà d'un certain point sans tomber dans le néant du virtuosisme ». Quelques précurseurs, l'allemand Walther, le bohémien Biber, de qui toute la technique nous confond par sa maturité et sa hardiesse, savaient, tant ils dominaient la difficulté, échapper à ce risque. Pour le commun des violonistes, la menace n'était pas illusoire. Corelli l'a vu clairement et, dès l'abord, il se pose en réactionnaire.

Dès 1649, en Italie, Marco Uccellini avait affronté la 6e position [78] :
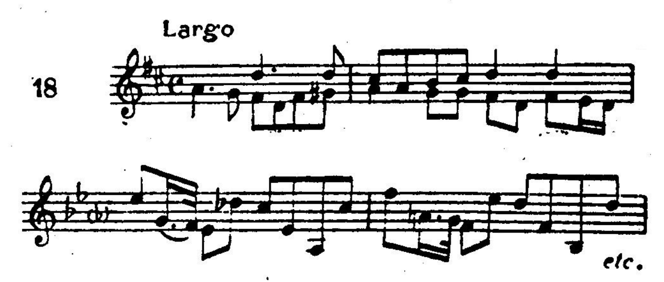


La *Musurgia* de Kircher, publiée l'année suivante, fixait au même degré la limite supérieure de l'étendue du violon, qui, chez J.-J. Walther se hausse, pratiquement, un ton au-

dessus. On se souvient aussi du passage de *Laodicea e Berenice* de Scarlatti, simple ritournelle où le violon monte au *si* de la 8e position.

Or l'op. V ne dépasse pas la 3e position, pour des motifs qui peuvent être de deux ordres : du point de vue purement instrumental, la limite à laquelle Corelli s'arrête est celle du plus grand confort : de par la structure du violon, le premier doigt donnant le *la* de la chanterelle (3e position), l'aplomb de la main gauche est parfait, le pouce et la paume de la main trouvent des repères naturels aussi spontanés et faciles qu'à la 1re position. Au delà commence l'aléa, le risque d'intonations moins sûres, de sonorités moins franches et moins pleines et nous rejoignons l'autre aspect de la question, celui qui très probablement primait aux yeux de Corelli. Par tous les violonistes qui, dans la suite, se sont réclamés de sa tradition, nous savons que le « bien chanter » en constituait la loi et les prophètes. Le violon, premier dessus instrumental, peut très logiquement borner ses ambitions à égaler en ampleur le registre des soprani vocaux le plus doués. Ainsi interprétée, l'attitude du pédagogue corrobore celle de l'artiste. L'un crée un beau, un franc métier, dont les assises porteront sans plier, dans l'avenir, d'exubérantes superstructures; l'autre définit une esthétique qu'on a pu assouplir, mais non changer. Deux siècles de musique confirment qu'il n'y a aucune chance de succès en dehors du traitement vocal du violon. L'écriture acrobatique a son intérêt : elle entraîne toujours un assouplissement profitable au chant. Mais elle n'est pas viable : la curiosité qu'elle suscite s'évanouit devant une concurrence heureuse. Rien n'est plus rapidement vidé de sa substance qu'un trait de virtuosité, même dans des œuvres par ailleurs pleines de musique. Celles qui ne sont que virtuosité « inhumaine », destinée à surprendre, il est naturel qu'elles s'éteignent, par définition, une fois la surprise dissipée. Notre auteur lui-même est, dans une certaine mesure, victime de ces lois qu'il a si clairement perçues. Ses allegros en doubles croches de tendance virtuose, dans les premières sonates de l'op. V

en forme de « mouvements perpétuels » — encore ont-ils l'excuse de constituer d'excellentes études — nous ennuient.

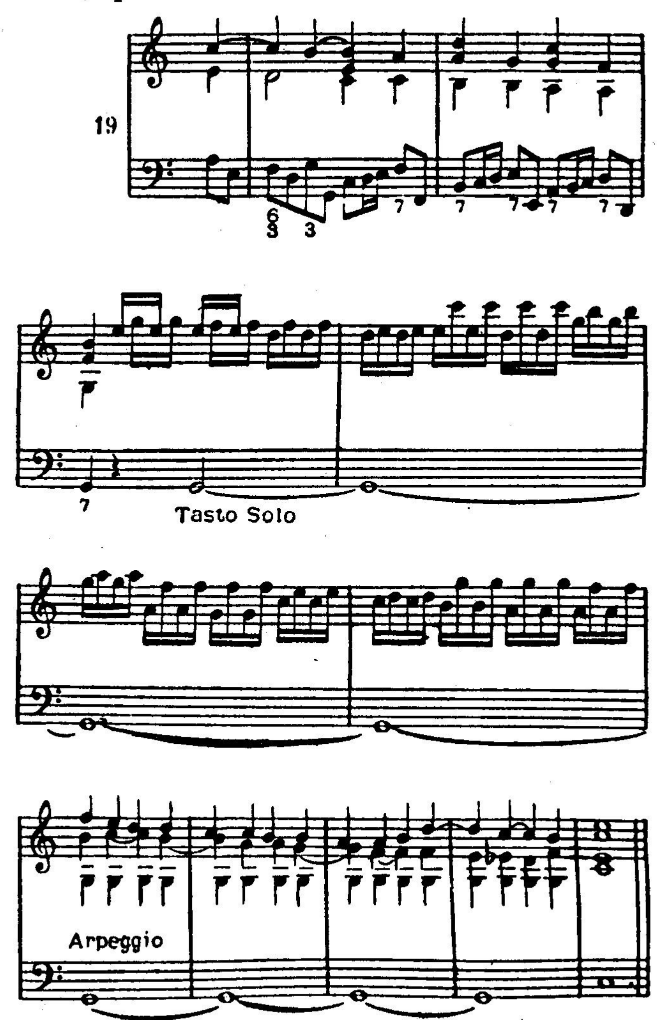
Notons que leurs exigences techniques ne dépassent pas ce que pouvait demander l'exécution d'allegros similaires de Vitali ou de Torelli. La hardiesse de Corelli en matière de doubles cordes n'est pas non plus sans précédents. Ces réponses de fugues confiées au violon solo, M. Vatielli en trouve des modèles dans l'op. IV de Torelli, le *Concertino per camera a violino e violoncello,* antérieure à 1692 :



L'Ecole allemande préclassique va beaucoup plus loin : des arpèges comme ceux de la 1re sonate de l'op. V (*allegro*), les chaînes de sixtes de la 2e (*allegro*), les rapides dessins en tierces de la 3e (1er *allegro*), sont chez elle monnaie courante depuis 1675 sinon en deçà.

Inférieur aux Allemands et à bien des Italiens en matière de technique pure, Corelli retrouve sa supériorité dans sa façon de tirer parti, musicalement, des passages de virtuosité, de les incorporer à la trame du morceau, quand la plupart de ses émules se contentent d'une juxtaposition hasardeuse. Très près de nous, Viotti, Kreutzer, Paganini n'exigent pas dans leurs concertos la moindre liaison logique entre les chants et les traits, interchangeables sans inconvénient aucun. Ce n'est jamais le cas chez Corelli : même la cadence par laquelle l'usage s'établit de terminer les allegros de sonate n'a pas dans ses œuvres l'aspect d'excroissance, de foisonnement fortuit, des rares spécimens connus antérieurement à sa venue. Je citerai seulement celle qui conclut, en

une puissante progression dynamique, le 1er *allegro* de la 3e sonate, op. V [79] :



Reste à considérer un point délicat, qui intéresse la technique mais, au moins autant, le sens profond de la musique : il s'agit de l'ornementation. On sait qu'entre le texte original de la plupart des œuvres anciennes et leur exécution, telle qu'on la concevait du vivant des auteurs, existent des différences notables. Bien qu'on les sous-estime presque toujours, on tient un certain compte de celles qui ont trait au tempo, aux accents, à la dynamique, au phrasé; tandis qu'on néglige une tradition dont l'importance était beaucoup plus grande, puisqu'elle modifiait la mélodie jusqu'à la rendre parfois méconnaissable : c'est l'usage, hérité des chanteurs, qui consistait à fleurir non seulement les adagios mais souvent aussi les mouvements rapides, quand ils n'étaient pas écrits en un contrepoint trop strict.
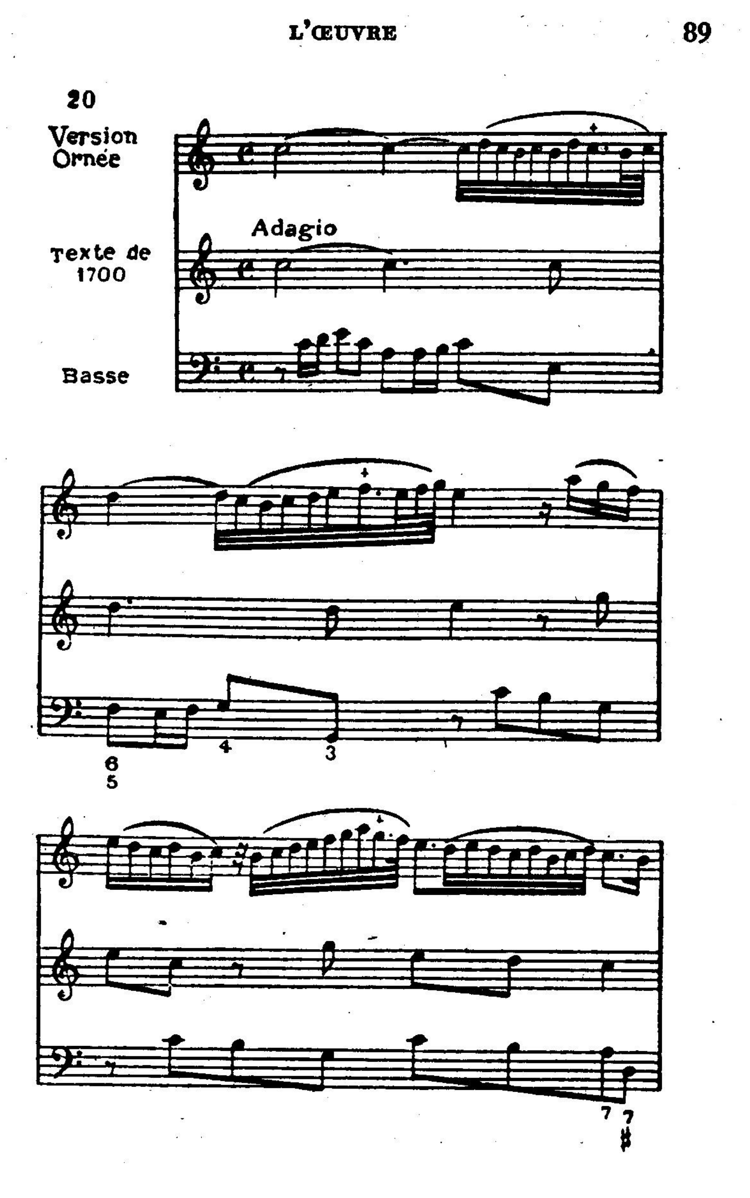
Dans l'op. V de Corelli la sécheresse, et même, disons-le, la pauvreté de certains adagios est difficilement concevable si l'on n'envisage pas la possibilité d'un quelconque enrichissement : réduits à leur graphie originale, ceux des 3e et 4e sonates sont si dépouillés que l'on ne peut songer à les accepter tels quels. Or la tradition de l'auteur nous a été conservée, révélant un mode d'ornementation qui change du tout au tout l'aspect et le caractère de ces adagios.
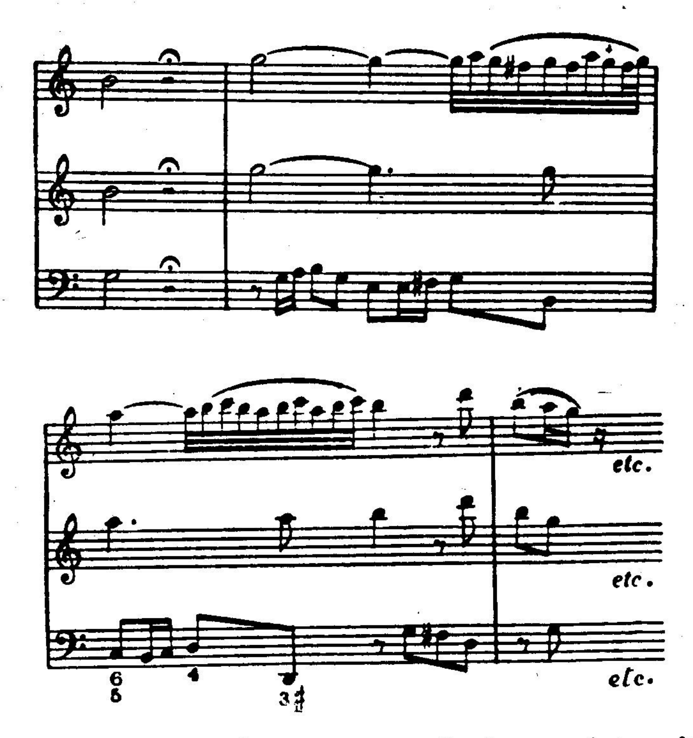
A une époque que, jusqu'à ces dernières années, on n'avait pu déterminer de façon certaine, étaient parues, à Amsterdam, chez Pierre Mortier et chez Roger, des versions dans lesquelles tous les adagios de la première partie étaient brodés de la façon même dont en usait Corelli — au dire du moins des éditeurs. Fr. Chrysander, le premier, a reproduit l'édition de Pierre Mortier (Augener, n° 4.936, Londres 1891), précédée d'une préface dans laquelle il ne semble pas mettre en doute l'authenticité de l'ornementation. La thèse contraire a été soutenue et l'on a parfois allégué que l'édition de Mortier pouvait être postérieure de beaucoup à la mort de Corelli, ce qui eût facilité toutes les supercheries [80]. Mais l'édition absolument identique donnée par Estienne Roger a sûrement été publiée du vivant de Corelli. Elle est mentionnée ainsi qu'il suit dans le catalo-

gue de musique annexé au tome II d'un roman publié en 1716 (*Histoire des Sévarambes* de Denis Vairasse) : « Corelli, Opera Quinta. Nouvelle édition gravée... avec les agréments marqués pour les adagio, comme M. Corelli veut qu'on les joue, *et ceux qui seront curieux de voir l'original de M. Corelli avec ses lettres écrites à ce sujet peuvent les voir chez Estienne Roger.* » Le titre de l'édition, telle qu'elle avait paru chez Roger, est le suivant : « *Sonate a violino solo e violone o cimbalo di Arcangelo Corelli da Fusignano Opera Quinta Parte prima.* Nouvelle *Edition où l'on a joint les agréemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr A. Corelli, comme il les joue* ».

On sait que l'habitude constante était de ne publier que le schéma des adagios. De même les clavecinistes évitaient presque tous de livrer au public les ornements de leurs pièces. La singularité d'une rupture avec cette tradition légitime les précautions que semble prendre l'éditeur. Si grande qu'ait été en ce temps-là l'audace des contrefacteurs d'Amsterdam, ils eussent passé les bornes en affectant de solliciter le contrôle du public et en faisant état de lettres apocryphes.

Mais les doutes que l'on a émis (et M. Mario Rinaldi est allé plus loin, en « démontrant » en un long chapitre, basé sur la chronologie, l'inauthenticité des éditions ornées) tombent, devant les découvertes bibliographiques de M. William C. Smith : nous savons en effet, grâce à lui (voyez *Bibliographie*) que l'édition ornée publiée à Londres par J. Walsh et J. Hare date, non de 1720, comme on l'a cru longtemps, mais de 1711 : elle est annoncée dans *The Postman* du 11 décembre 1711. Or, les éditions de Walsh démarquaient régulièrement, si l'on peut dire, celles d'Estienne Roger d'Amsterdam. Celle dont il est question ici se trouve donc reportée à 1710 ou au début de 1711 : Corelli à l'époque était en relations suivies avec Roger et ladite édition ornée ne pouvait absolument pas être ignorée de lui.


20
Version
Ornée
Adagio
Texte de
1700
Basse
6
5
4
3
7
7
♯



Nous donnons ci-dessus un exemple de cette interprétation (*adagio* initial de la 3e sonate de l'op. V). Si au premier abord, elle a de quoi surprendre, à la réflexion elle répond mieux que le texte nu des éditions ordinaires à l'idée qu'on nous a transmise de la suavité corellienne.

Et puis la volubilité de ces longues guirlandes de doubles ou triples croches semble plus accessible à l'archet court et assez mal équilibré de 1700 que des valeurs longues, qui demandent plus de force et de souffle. (On vient de voir qu'une variation de la *Follia* est spécialement consacrée à leur étude.) Le certain (trop de documents, ici, pour qu'on puisse songer à les reproduire) est qu'en ce qui concerne les

adagios, on jouait tout, sauf le texte écrit. Corelli lui-même en apporte une preuve quand désirant, pour son concerto de Noël (op. VI, n° 8) une exécution sans fioritures, il indique : « Arcate sostenute, e come stà. »

Cette observation paraît contredire une assertion émise en termes à peu près identiques par Hawkins (II, 676) et Burney (III, p. 555). Après avoir relaté la coutume qui s'était établie à Rome de commémorer par un concert l'anniversaire de la mort du maître, ce dernier ajoute : « Feu M. Wiseman, arrivé à Rome avant qu'on n'abolît cet usage respectable, m'a assuré qu'en la circonstance on exécutait ses œuvres lentement, dans un style ferme et clair, exactement telles qu'elles étaient écrites, sans en modifier aucun passage sous couleur d'embellissement. Et telle était, probablement, la manière dont Corelli accoutumait lui-même de les jouer. »

A quoi l'on peut objecter que les œuvres ainsi exécutées dans un vaste local, étaient des *concerti grossi* (le 3e et le 8e selon le texte d'Hawkins), d'un style qui autorise rarement les broderies improvisées : en l'absence d'une ornementation fixée par écrit, il était normal que l'on s'abstînt de rien livrer à l'imprévu dans une exécution collective, d'un caractère solennel et recueilli.

Pour l'op. V, aucune raison d'élever les mêmes doutes. Cette ornementation italienne est précisément l'un des points sur lesquels s'exerce la critique française de cette époque : « Ne pourrait-on pas dire, sans offenser les sectateurs de la musique italienne, que leurs ornements trop fréquents et déplacés en étouffent l'expression, qu'ils ne caractérisent point assez leurs ouvrages; semblables en cela à cette architecture gothique, qui trop chargée d'ornements en est obscurcie et où l'on ne démêle plus le corps de l'ouvrage [81]. » Ou encore, du même : « Leurs sonates à deux parties (c'est-à-dire à violon seul et B. C.) ne doivent être jouées qu'à un violon seul, qui frise et qui prétintaille autant qu'il lui plaît, et deviendraient très confuses, si la même partie était exécutée par plusieurs Instrumens, qui feroient des dimi-

nutions différentes... » Un curieux texte du père Castel, qui était, en musique, beaucoup mieux qu'un simple amateur, confirme et explique le bien-fondé de l'édition d'Amsterdam : « Ce n'est qu'après coup sans doute que Corelli avoit composé un Livre à part, que j'ai vû, de tous les ports de voix, agréments et autres assortimens dont il accompagnait ses sonates en les jouant, mais dont il ne s'étoit pas d'abord avisé de les accompagner en les donnant au public. Les Musiciens ne sont jamais contents de la manière dont on exécute leurs ouvrages; que n'ont-ils donc mis leur esprit dans la note ? [82]. »

Indépendamment de la version d'Asterdam, Nicola Matteis avait, au dire de Quantz, publié sa propre ornementation des adagios de Corelli. Geminiani les brodait aussi [83]. Hubert le Blanc nous l'affirme dans son jargon : « Géminiani se fit admirer aussi bien dans les sonates de Corelly qu'il exécuta. Elles fournirent le fondement de l'Harmonie la plus capable d'émouvoir, qui ébranle à la voix les corps sonores: Géminiani fit des remplissages de son crû à toutes sortes de desseins. L'esprit étoit charmé, l'âme étoit satisfaite. » Au reste, trace nous a été gardée de l'interprétation de Geminiani : Le consciencieux Hawkins, dans son *Histoire de la Musique* (II, p. 904-906), reproduit « d'après le manuscrit » le Prélude *largo* de la 9ᵉ sonate, op. V, enrichi d'une profusion de notes qui nous achemine vers l'intolérable prolixité, en ce sens, de Tartini et de son école.

Le très grand intérêt de l'exemple de Geminiani rapporté par Hawkins, c'est qu'il ne se borne pas au mouvement lent, mais nous présente également, de la sonate 9, la *gigue* et la *gavotte* ornées selon la même méthode.

A la façon dont Tartini s'empare d'une gavotte de Corelli pour la varier, au libellé d'un titre comme celui de Petronio Pinelli, pour sa *Nouvelle étude pour le violon ou manière de varier et orner une pièce dans le goût du cantabile italien, augmentée d'une gavotte de Corelli, travaillée et doublée par Gius. Tartini* (Paris, Boivin), on se doute bien que ces danses devaient couramment être utilisées de la sorte. Même

dans des compositions de dimensions modérées comme sont les sonates et les trios de Corelli, telles gavottes de *huit mesures* en tout (op. II, 1er trio, op. V, sonate 10) ont quelque chose d'étriqué, de camus qui nous oblige à croire qu'on les reprenait en les diversifiant, comme ces airs de bravoure que les chanteurs de théâtre bissaient dix ou quinze fois, en improvisant d'autres fioritures à chaque redite [84].
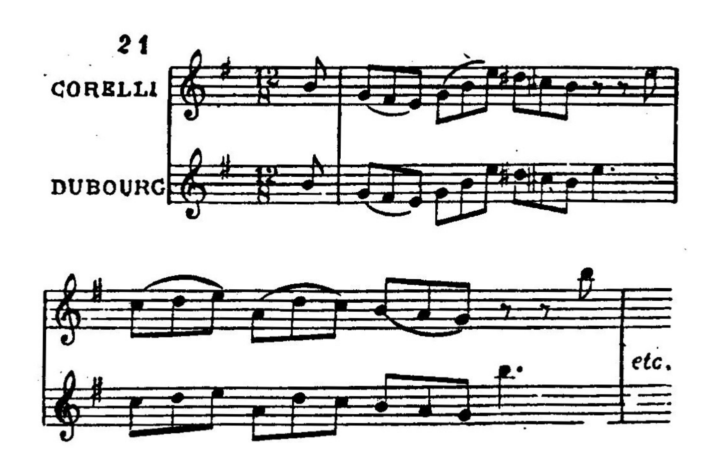
Un manuscrit nouveau, ou du moins nouvellement introduit dans le débat, confirme cette façon de voir. C'est un petit volume non daté, relié en maroquin rouge, dont je dois la communication à Alfred Cortot. Il est intitulé *Correllis Solos : grac'd by Doburg* (Solos de Corelli, ornés par Dubourg) ; le relieur, qui estropie le nom de Corelli, déforme également celui de Matthew Dubourg, l'un des meilleurs violonistes de l'école anglaise. Le manuscrit est incomplet des 4 premières sonates de l'op. V, et s'arrête à la 11e. Que la *Follia* ne s'y trouve pas, rien que de naturel, cette suite de variations originales de Corelli sur un thème qui n'était pas à lui, mais à tout le monde, se trouvant déjà entièrement figurée, prête pour l'exécution.

Les adagios, dans le texte de Dubourg, nous frappent par le foisonnement des broderies. Le caractère propre de Dubourg y est pour quelque chose. Le trait le plus connu de sa biographie est son aventure de Dublin, en 1742 : lors d'une des premières exécutions du *Messie*, accompagnant un air, il se lança, après la dernière ritournelle, dans une cadence si longue et si diffuse qu'il perdit pied : il modula pendant un certain temps avant de retrouver le ton principal, et quand il y rentra, toute la salle entendit Haendel, qui conduisait l'orchestre, lui dire, de sa grosse voix : « Soyez le bienvenu chez vous, Monsieur Dubourg ! » (Welcome home, M. Dubourg.)

Improvisateur, il l'était par tempérament. Mais le goût de l'époque le portait : pour un Haendel non satisfait, — et qui resta d'ailleurs son ami fidèle — il dut trouver mille oreilles complaisantes. De plus en plus, on cherchait la vélocité, le brillant, le caprice. Le rôle de l'interprète allait
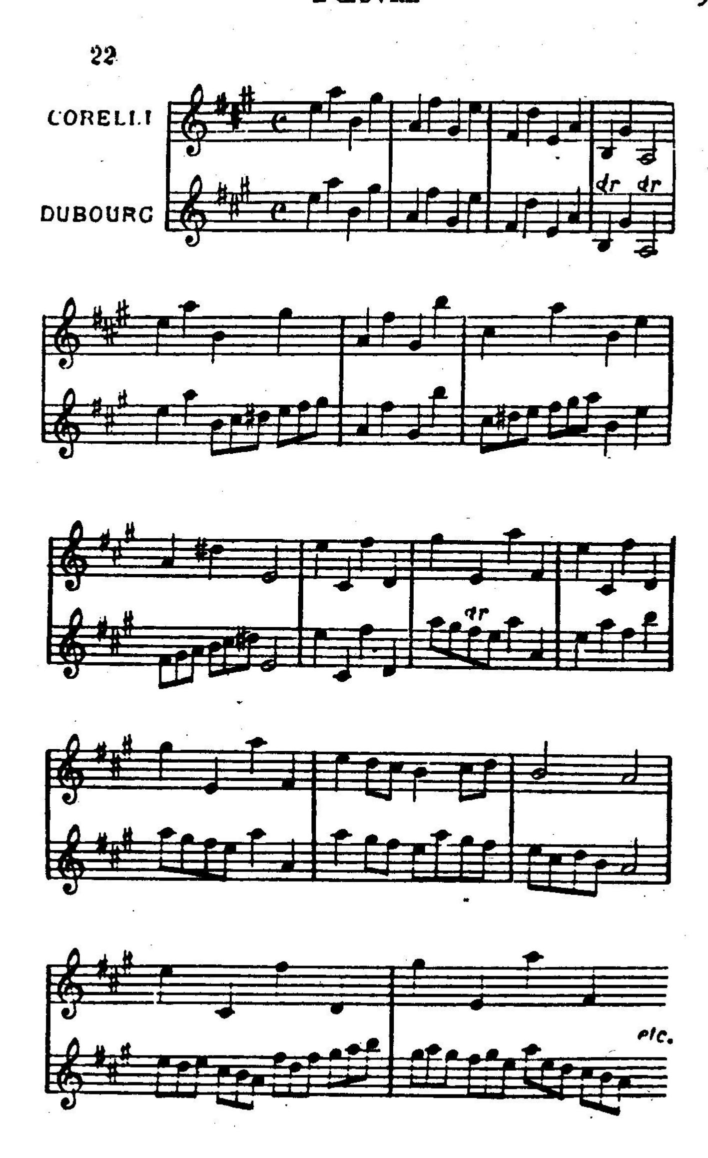
éclipsant celui du compositeur. L'imprécision de la notation de Dubourg marque assez bien le sans-gêne d'un rubato que la basse continue doit se garder de paralyser; et l'on se doute qu'elle ne peut guère accompagner qu'en plaquant des accords deci delà, ainsi qu'elle en usait pour les récitatifs d'opéras : tandis que le premier texte de Corelli et même celui d'Amsterdam, qui se contente d'estomper légèrement le contour sévère de la mélodie, s'accommodent d'un accompagnement plus écrit.

Le manuscrit de Dubourg orne également la seconde partie de l'op. V, sans se borner aux danses lentes et préludes: *allemandes, gigues, gavottes* sont librement traitées, parfois avec quelque irrévérence, lorsque, par exemple, un thème de *gigue* est carrément dérythmé (sonate 8).



souvent aussi avec une ingéniosité secourable à la sécheresse du modèle, comme dans la *gavotte* de la 9ᵉ sonate, dont l'original donne bien l'impression d'attendre vêtement ou parure.

22



Cette question des ornements ne peut être traitée à fond en quelques pages. Des ouvrages spéciaux lui ont accordé de plus longs développements : un effort considérable reste cependant à accomplir pour la faire sortir du champ de la recherche abstraite, et passer dans la pratique; ce qui revient à nous faire de l'interprétation ancienne une conception diamétralement opposée à celle de l'interprétation moderne — celle-ci ayant pour loi l'exactitude, le scrupuleux respect du texte, celle-là une liberté dont nous ne sommes pas encore en mesure de fixer les bornes. Si bien que notre appréciation d'œuvres chronologiquement assez proches de nous devrait rester prudente, conditionnelle, dubitative. Pour le seul Corelli, on le métamorphose en admettant l'ornementation d'Amsterdam : car non seulement la grandeur austère mais monotone des adagios fait place à un caractère tempéré, souple, orienté vers la grâce du bel canto, mais cette conception des mouvements lents tire à soi celle des allegros. Il ne peut plus être question de leur infliger le traitement à coups de sabre ou de hache qui leur est trop souvent réservé. Ils s'assouplissent eux aussi, gagnent en légèreté et en variété, s'acheminent vers un style dont le manuscrit de Dubourg nous montre l'exagération parfois bouffonne, mais qui, dosé avec le tact corellien, pouvait être proprement exquis.

LES CONCERTI GROSSI OP. VI

C'est seulement en décembre 1712, à l'extrême fin de sa vie, que Corelli considéra son sixième œuvre comme prêt pour l'édition. On verra dans la bibliographie quelle énigme bizarre se pose au sujet de la date de publication : elle ne modifie en rien le fond du problème. Plus il avance en âge, plus Corelli, prisonnier de sa gloire, a souci de ne livrer au public que des ouvrages d'un irréprochable fini. Ses premiers recueils ont paru à quatre ans de date l'un de l'autre, cinq ans séparent les op. III et IV, il y en a six entre les op. IV et V, douze entre l'op. V et les *concerti grossi* de l'op. VI.

Les initiés suivaient depuis longtemps l'élaboration de ce testament musical. Adami da Bolsena annonce en 1711, que « la plus haute gloire du siècle... est actuellement occupée à perfectionner son œuvre sixième de Concerti, qui sera prochainement mis au jour et rendra son nom toujours plus immortel (*sic*) » [85]. Déjà le vénitien Giovanni Reali, dans l'avant-propos de son livre de sonates de 1709 disait que les *concerti* de Corelli devraient servir de modèles aux musiciens de l'avenir. Plus haut encore, en 1689, sans qu'on sache si les œuvres visées figureront ou non dans l'op. VI, Angelo Berardi déclarait : « les concerts de violon et d'autres instruments s'appellent symphonies; on apprécie hautement aujourd'hui celles du Sig. Arcangelo Corelli, violoniste célèbre, dit « le Bolonais », nouvel Orphée de notre temps » [86].

C'en serait assez pour détruire les assertions de ceux qui, se basant sur les dates de publication, voient en Torelli le véritable créateur du genre auquel Corelli aurait ensuite donné son lustre. Mais nous n'avons pas encore fait état du témoignage entre tous précieux de Georges Muffat, que seul Andreas Moser, d'ordinaire mieux inspiré, a tenté de récuser [87]. Dans la préface de ses Concerti édités en 1701 à Passau (*Ausserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumental Music*, etc.), Muffat raconte qu'il commença de les écrire à Rome — où il se trouvait en 1682, après y avoir entendu « avec étonnement quelques symphonies de M. Arcangelo Corelli très belles, et très bien exécutées par un bon nombre de musiciens ». Il ajoute : « Ayant remarqué la grande variété, dont ce style abonde, je me mis à composer quelques-uns de ces concerts-cy, que je fis preuver (essayer) chez le dit M. Arcangelo Corelli, à qui je suis redevable de beaucoup d'utiles observations touchant ce mélange... » On le sait, Muffat s'offre, dans ses éditions, le luxe rare de titres et d'avant-propos en quatre langues, allemand, italien, latin et français. Se basant sur la préface allemande, Andreas Moser veut que Corelli ait seulement *dirigé* l'exécution de concerti d'autres auteurs que lui-

même : « producirten Concerten ». Un coup d'œil au texte français cité plus haut lui eût évité semblable méprise. Il s'appuie aussi sur l'*Armonico tributo* de Muffat de 1682, recueil de concertos à six parties d'un style mixte (l'auteur en autorise l'exécution en trio, quatuor, ou tel dispositif qu'on voudra), pour dénier l'existence à cette date des grands modèles corelliens invoqués par Muffat. Or ce dernier, dans le recueil de 1701, constitué cette fois de beaux et authentiques *concerti grossi*, précise que quatre d'entre eux, les n°s 2, 4, 5, 11 ont été écrits à Rome en 1682, et que les 10e et 12e y ont été commencés.

Ceci d'ailleurs ne suffirait pas à faire de Corelli l'inventeur du genre. Alessandro Stradella, mort en 1682, a laissé en ses deux *Sinfonie a più Instrumenti* conservées en manuscrit à la Biblioteca Estense de Modène, de parfaits modèles de *concerti grossi*. Or sa musique était familière aux habitués des concerts du cardinal Ottoboni, où notre Arcangelo a pu en prendre quelque idée. Comme toujours en pareille matière, il n'y a pas de découverte faite à point nommé, par un seul. Nous renvoyons notre lecteur à l'*Histoire du Concerto* de M. Arnold Schering [88] : il verra combien de précurseurs avaient, plus ou moins consciemment, opposé un petit groupe d'instrumentistes choisis, le *concertino*, à la masse du plein orchestre, le *concerto grosso*. Des recherches plus approfondies dans l'histoire de l'orchestre dramatique donneraient probablement au théâtre lyrique le bénéfice sinon de l'invention, du moins de la première exploitation large et consciente de ce principe. Chez Stradella encore, ou chez Marc Antonio Ziani, parmi bien d'autres, les symphonies qui servent d'ouvertures ou d'entr'actes usent couramment de l'opposition *concertino-concerto grosso*. Elle est déjà plus qu'esquissée dans des orchestrations dramatiques de Lully : nombre de prologues isolent de l'ensemble, pour le mieux faire valoir, le trio des flûtes ou des hautbois. Et déjà, dans une *Serenata* pour voix et orchestre de 1662, de Don Remigio Cesti, les passages traités à la française isolent en général un *concer-*

tino, formé de deux violons et d'une basse, du *concerto grosso* où les violes prédominent.

La position de Corelli à l'égard du concerto se trouve donc être la même qu'en présence du trio et de la sonate. Tous les éléments sont à pied d'œuvre, des essais ont été poussés fort loin par des artistes de valeur, le *concerto grosso* existe. Voyons comment, à son tour, il le traitera, et quel lustre nouveau il va lui apporter.

La composition des *concerti grossi* s'étend à travers toute la vie artistique de Corelli, depuis sa maturité. On ne s'étonnera pas de la communauté d'éléments et de conceptions qu'ils accusent avec les cinq livres de trios et sonates conçus et publiés dans le même laps de temps.

Ils se scindent de la même façon en deux groupes dont l'un, plus important ici, comprend les huit premiers concertos, correspondant pour l'esprit et pour la terminologie aux trios et sonates d'église : la prédominance de ce premier groupe s'explique par le large emploi que trouvaient ces concertos dans le cérémonial religieux : il n'était pas rare qu'on en jouât deux ou trois au cours d'un même office. L'autre est formé des quatre derniers, réunis sous un titre analogue à celui de la deuxième partie de l'op. V : *Preludii, Allemande, Gighe, Corrente, Sarabande, Gavotte e Minuetti Parte seconda per Camera.*

Les désignations de mouvements sont les mêmes que l'on trouvait dans les sonates; s'ajoutent cependant le *minuetto* et les deux indications *largo andante* et *andante largo*, la première déterminant un *largo* un peu plus allant, la seconde un *andante* plus posé qu'à l'ordinaire.

Dans le second groupe, les quatre préludes sont lents, l'allemande et la gavotte toujours *allegro*, la corrente et le minuetto toujours *vivace*, la gigue *allegro* ou *vivace*. Ce groupe ne comporte pas que des danses : comme bien des sonates et trios il tend à réaliser un compromis entre le genre d'église et le genre de chambre. On y trouve quatre *adagios*, dont trois il est vrai ne sont que courts passages de transition, un *andante largo*, et deux *allegros*.

Les mêmes tonalités dominent : quatre concertos, sur les douze, sont en *fa* majeur (n°s 2, 6, 9, 12), trois en *ré* majeur (1, 4, 7), deux en *si* bémol (5 et 11), un en *ut* majeur (10), un en *ut* mineur (3), un en *sol* mineur (8). Dans chaque concerto tous les mouvements, sauf un des mouvements lents, restent dans le même ton. Le mouvement lent des concertos écrits en majeur est invariablement au relatif mineur. Des deux concertos en mineur, l'un, l'*ut* mineur, a son *grave* également en *mineur* à la sous-dominante, *fa*; l'autre, *sol* mineur, a son *adagio* central en *mi* bémol majeur. Dans ce 8e concerto, par une exception du plus heureux effet, le finale (*Pastorale*) enchaîné à l'accord parfait mineur par lequel se termine l'*allegro* qui le précède, passe en majeur, d'où une impression analogue à celle d'une brume soudainement dissipée, d'une gaze de théâtre se levant pour laisser le décor en pleine lumière.

Cette unité tonale restera la loi du genre. Toutefois dès 1752, Quantz autorisera pour l'adagio des libertés beaucoup plus grandes, puisque, dans un concerto en *ut* majeur, le mouvement lent pourra selon lui élire *ut* mineur, *mi* mineur, *la* mineur, *fa* majeur, *sol* majeur ou mineur, et qu'un concerto en *ut* mineur aura son adagio en *mi* bémol majeur, *la* bémol majeur, *fa* mineur ou *sol* mineur.

En matière de plan, il est surprenant que Corelli ne soit nullement influencé par les nombreux exemples de construction tripartite (*allegro, adagio, allegro*) que lui proposent entre 1680 et 1700 les concertos de Stradella, Taglietti, et surtout Torelli, voire certaines sonates de l'op. III d'Antonio Veracini.

Cet équilibre, qui est celui de l'ouverture italienne et va être jusqu'à l'adoption du *scherzo* celui de la symphonie classique, avait cependant de quoi séduire un génie essentiellement épris de justes proportions. S'il ne l'a pas adopté, peut-être est-ce fidélité à un système plus morcelé, plus archaïque, mais sur lequel reposait tout le reste de son œuvre, bien qu'on puisse être surpris de voir les concertos, à cet égard, en retrait par rapport aux sonates à trois. Peut-

être aussi faut-il voir là — nous y reviendrons — l'influence de la musique dramatique, plus fertile en péripéties que la symphonie abstraite, partant moins exigeante sur la symétrie.

Toujours est-il que les *concerti grossi* de l'op. VI adoptent des dispositions variées. Si nous conservons les désignations de L pour un mouvement lent, V pour un mouvement vif, et que nous désignions par M les mouvements mixtes, analogues au début de la 1re sonate op. V où alternent de courts passages de caractères violemment opposés, nous obtenons les schémas suivants :

1er	concerto :	6	mouvements	M. L. V. L. V. V.
2e	—	4	—	M. V. L. V.
3e	—	5	—	L. V. L. V. V.
4e	—	4	—	V. L. V. V.
5e	—	5	—	V. L. V. L. V.
6e	—	5	—	L. V. L. V. V.
7e	—	5	—	V. V. L. V. V.
8e	—	6	—	M. L. M. V. V. L.
9e	—	6	—	L. V. V. V. L. V.
10e	—	6	—	L. V. L. V. V. V.
11e	—	6	—	L. V. L. L. L. V.
12e	—	5	—	L. V. L. V. V.

Dans l'écriture et la construction des mouvements pris séparément s'accusent, comme pour les œuvres antérieurs, les influences diversement combinées de l'ancienne polyphonie et du style homophonique nouveau. A ne considérer que les allegros, le seul premier concerto nous présente un *allegro* fugué d'un contrepoint très soutenu (*allegro* central en C) ; un autre d'esprit homophonique, mais où les violons dessinent cependant des imitations assez serrées (*allegro* initial) ; un autre enfin où les dessus dominent sans conteste, le reste de l'orchestre réduit à un accompagnement harmonique. Les mouvements rigoureusement fugués se développent, comme il est normal, sans reprises. Parmi les autres, certains se passent des barres de reprises mais parviennent à la symétrie par la réexposition du thème vers le milieu

du mouvement (finale du 1[er] concerto). Parmi ceux qui sont scindés en deux par la barre de reprise, certains, tels le *vivace* du 3[e] concerto, ne font à aucun moment réapparaître le motif du début : la deuxième reprise le rappelle seulement par similitude de rythme ou de disposition instrumentale. D'autres (finale du 3[e] concerto) commencent leur deuxième reprise par le thème à la dominante, sans réexposition ultérieure à la tonique. De plus évolués (5[e] mouvement du 6[e] concerto, dernier du 8[e]) réexposent le thème après le développement médian, qui commence dès la barre de reprise. Enfin on voit dans l'*allegro* du 10[e] concerto la tête du thème constituant, exposée à la dominante, l'amorce d'un développement, et tout le thème intégralement réexposé à la tonique, la tonalité confirmée de surcroît par un court divertissement faisant coda.

Ces recherches de construction en sont encore, de toute évidence, à la période intuitive : aucun caractère d'obligation, rien qui de près ou de loin permette de prévoir les servitudes qu'entraînera la grandeur future de la forme sonate : qu'on regarde plutôt l'étrange coupe du finale dans le 2[e] concerto. Malgré la désignation abstraite d'*allegro*, le thème évoque la danse, et presque à coup sûr la *gavotte*. On s'attend donc à une carrure absolue, à des répétitions d'une périodicité rigide. La première audition dément à peine ces pronostics, tant la logique tonale et la symétrie avec laquelle s'opposent soli et tutti aident l'illusion. A la lecture, on constate qu'il n'y a aucune réexposition textuelle sinon, au milieu de la deuxième section, une sorte de comprimé, un corps de quatre mesures qui juxtapose les mesures 1-2 et 17-18 de la première section.

Dans les mouvements lents règne la même diversité : les uns entièrement écrits en style fugué, d'autres (1[er] *adagio* du 8[e] concerto) de style mixte — imitations étoffées d'accords, — d'autres franchement homophoniques, construits en forme de lied à trois parties A-B-A, la fraction centrale étant soit un véritable couplet mélodique — *largo* à $^3/_4$ du 1[er] concerto — soit un développement séquentiel, comme

dans la *Pastorale* du 8ᵉ concerto. Il faut encore mettre à part les adagios très courts, simples ponts entre deux allegros des 9ᵉ, 10ᵉ et 11ᵉ, en grands accords note contre note, et les beaux adagios en croches égales des 4ᵉ et 12ᵉ.

Restent les mouvements mixtes, dans lesquels *adagio* et *allegro* font corps l'un avec l'autre. Certains avec une claire symétrie : dans le 8ᵉ concerto, les deux reprises d'un *adagio* de huit mesures encadrent un *allegro* central de treize mesures. Parfois au contraire l'alternance des tempi lents et rapides est capricieuse, comme dans certains débuts de sonates de l'op. V. Par exemple, l'exorde du 1ᵉʳ concerto s'établit ainsi :

Largo (11 mesures), *allegro* (8 mesures), *adagio* (2 mesures), *allegro* (6 mesures), *adagio* (1 mesure), *allegro* (8 mesures), *adagio* (3 mesures).

Dans cette démarche étonnamment libre, comme dans tels points d'orgue impressionnants, telles fanfares héroïques, on a voulu voir le reflet de l'opéra vénitien, dont les ouvertures et intermèdes instrumentaux revêtaient souvent un caractère puissamment dramatique. Si l'influence vénitienne est ici vraisemblable, il n'est nullement besoin d'imaginer un séjour de Corelli à Venise même : la musique religieuse, telle qu'on l'exécutait dans la ville pontificale, n'excluait nullement les effets dramatiques, les oppositions de masses, les allusions directes au théâtre. La *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie,* du violiste français Maugars donne à ce sujet, en 1639, les détails les plus circonstanciés [89]. Il nous conte un office en musique dans l'église de la Minerve, où il a entendu dix groupes de chanteurs dont deux soutenus par les grandes orgues, les huit autres par des orgues portatives. « Le contrepoint de la musique estoit figuré, remply de beaux chants, et de quantité d'agréables récits. Tantost un dessus du 1ᵉʳ chœur faisoit un récit, puis celui du 3ᵉ, du 4ᵉ et du 10ᵉ respondoit. Quelquefois ils chantoient deux, trois, quatre et cinq voix ensemble de différens chœurs, et d'autrefois les parties de tous les chœurs récitoient chacun à leur tour

à l'envy les uns des autres. Tantost deux chœurs se battoient d'un contre l'autre, puis deux autres respondoient. Une autre fois ils chantoient trois, quatre et cinq chœurs ensemble, puis une, deux, trois, quatre et cinq voix seules; et au *Gloria Patri* tous les dix chœurs reprenoient ensemble... Dans les Antiennes, ils firent encore de très bonnes symphonies d'un, deux ou trois Violons avec l'orgue et de quelques Archiluths joüans de certains airs de mesure de ballet et se respondans les uns aux autres. » Suit le récit d'un concert de « Musique récitative », en l'oratoire Saint-Marcel, où après avoir succinctement résumé l'oratorio, Maugars ajoute: « Quand à la Musique Instrumentale, elle estoit composée d'un Orgue, d'un grand Clavessin, d'une lyre (il s'agit là d'une sorte de viole à cordes très nombreuses), de deux ou trois violons et de deux ou trois Archiluths. Tantost un Violon sonnoit seul avec l'Orgue et puis un autre respondait : une autre fois ils touchoient tous trois ensemble différentes parties, et puis tous les instrumens reprenoient ensemble... »

Sans solliciter les textes, on peut trouver dans la description de Maugars de quoi expliquer les éléments dramatiques du concerto d'église, fluctuations agogiques venues du style récitatif, rythmes marqués des « airs de mesure de ballet », oppositions de soli et d'ensembles. Nous pouvons aussi remarquer en passant que la musique instrumentale, contrairement aux dires de certains historiens, n'était pas une nouveauté dans les églises de Rome quand on y fit entendre l'op. I de Corelli : la lettre de Maugars caractérise en quelques mots non seulement un trio d'église où, selon la loi du genre, les deux violons se répondent sans qu'il y ait prédominance de l'un aux dépens de l'autre, mais l'ébauche d'un *concerto grosso,* où les trois solistes du *concertino* (ici deux violons et l'orgue) se détachent d'abord, puis « tous les instruments reprennent ensemble ».

Quant à l'influence lulliste, déjà sensible dans les sonates et trios, elle l'est bien plus encore dans l'op. VI. Ici tout apparaît clair et facilement explicable, sans recourir à la fable du voyage à Paris. Le stage à Rome d'un lulliste aussi

pénétré que l'était Muffat des préceptes de son maître suffit à rendre compte de l'échange qui se fit alors : Muffat empruntant à Corelli le meilleur de la technique italienne, et lui communiquant à son tour sa science de la composition à la française.

Mieux encore que les trios et les sonates, les concerti reflètent par endroit soit la démarche pompeuse, soit la gaîté sans détour des musiques lullistes. Le prélude du 9e a la carrure de nos prologues du grand siècle. Le début du 3e — *largo* et *allegro* bâtis sur un même motif — constitue une authentique ouverture française. La *gavotte* du 9e, les *menuets* des 9e et 10e proclament leur origine. Mais l'esprit du menuet anime également, sans se nommer, les *vivace* des 7e et 8e concertos; de même le *finale* du 2e fait songer à une *gavotte*, plutôt qu'à la marche qu'y reconnaît M. Schering. Par contre ce sont bien des marches françaises que le *finale* du 9e et l'*allegro* à 2/4 du 4e, et ce dernier tout proche parent d'un finale lulliste en diable, de Jacques Aubert, celui de son 3e concerto en *la* majeur.

En plus d'un passage, c'est moins l'analogie formelle que la parenté mélodique ou harmonique qui crée le lien : par exemple dans le *vivace* à trois temps du 4e concerto, où la première reprise évoque le *menuet*, le mélisme de la seconde étant plutôt d'une *sarabande;* plus fortement encore dans le *largo* à 3/4 du 1er concerto, dont le calme déroulement, avec les violons à la tierce, semble devoir bercer le sommeil d'un héros de Marc-Antoine Charpentier ou de Lully.

L'orchestration est uniquement basée sur les archets, plus les instruments chargés de la B. C. Le *concertino* comprend deux parties de violon et une de violoncelle, le *concerto grosso* deux parties de violon, une d'alto, une de basse, susceptibles d'être doublées. Chacun des groupes a sa basse chiffrée, avec un clavecin ou un orgue de soutien. (On comprend difficilement à quelle singulière idée pouvait obéir le Dr Pepusch lorsqu'en procurant, à Londres vers 1730, une réédition de l'op. VI, il éprouva le besoin de transférer la partie d'alto du *concerto grosso* (où Corelli l'avait incluse)

au *concertino,* alors que, dans les deux versions, l'alto joue uniquement les tutti.

Cette orchestration est moins riche en timbres divers que les anciennes symphonies vénitiennes ou les « sonates d'orchestre » allemandes, dans lesquelles intervenaient trombones et cornets; le nombre des voix, jamais supérieur à quatre (lorsque *concertino* et *concerto grosso* jouent à la fois, les parties de violon et de basse sont communes, sauf de très rares exceptions) est dépassé dans des œuvres telles que les *Varie sonate,* op. XI de Gio. Batt. Vitali (1684) avec leurs trois parties de violon, deux d'alto, une de violone et la B. C.

Pourtant l'op. VI ne peut à aucun moment être taxé de monotonie ou de grisaille. La variété de l'écriture que nous avons succinctement indiquée plus haut (elle va, par une infinité de degrés, du contrepoint sévère à la plus franche homophonie) constitue déjà un précieux élément de coloris. Un autre, plus puissant, est fourni par l'orchestration proprement dite, la façon dont se répartissent les interventions des *soli* et des *tutti.* Les combinaisons sont multiples; au lieu de l'alternance toute mécanique du *concertino* et du *concerto grosso,* nous nous trouvons en présence de dosages habilement diversifiés. Dans le 10e concerto, le prélude est conçu symphoniquement avec, çà et là, une brève éclaircie d'une mesure, d'une demi-mesure, pendant laquelle les solistes sont à découvert, sans rompre l'unité de style dans le sens de la virtuosité. L'*allemande* et le court *adagio* qui suivent sont à plein orchestre, et ne tiennent aucun compte du *concertino.* La *corrente* lui est entièrement dévolue, tantôt seul, tantôt accompagné, en touches très légères, par le *concerto grosso.* Vient ensuite un *allegro* où le 1er violon solo prédomine; ici les interventions de l'orchestre sont d'importance très variable : ou il hache de deux en deux mesures le discours du *concertino,* ou il l'escorte plus longuement, laissant à peine émerger quelques broderies, ou bien il étouffe sa sonorité pour se ravaler à un simple rôle d'accompagnement. Dans le menuet final s'établit une symétrie binaire :

un même nombre de mesures dévolues au *concertino*, puis reprises par l'ensemble.

Dernier élément de coloris : le traitement des instruments du *concertino* par rapport les uns aux autres. Dans les concertos qui se rattachent aux tendances anciennes, les deux violons se partagent équitablement des traits d'égale difficulté (*allegros* des 4e, 5e, 7e).

Dans ceux qui s'orientent vers le concerto de soliste, le premier violon se taille la part du lion, et réduit ses partenaires à un simple rôle d'accompagnement (*allegro* et *menuet* du 10e, *allegro* et *gigue* du 12e). Il arrive aussi que le violoncelle ait momentanément la prépondérance : le premier *allegro* du 1er est un exubérant solo de basse, en doubles croches, dans le registre le plus brillant du violoncelle; les violons du *concertino* le ponctuent d'imitations en croches, très aérées, de façon à le laisser en pleine lumière. La *corrente* du 10e, l'*allemande* du 11e ne procèdent pas autrement.

Ceci pour ce qui tient à l'œuvre écrite, stabilisée dans les caractères de la partition gravée.

Car il est évident que le plaisir de l'auditoire, les impressions de force, de verve, d'émotion qu'il pouvait recevoir de cette musique, reposaient pour le moins autant sur la qualité de l'interprétation, le nombre et la valeur des exécutants, la personnalité du chef.

Sur la constitution matérielle de l'orchestre, Muffat nous a laissé des notes précieuses, plusieurs fois reproduites dans des ouvrages modernes, mais qu'on ne saurait se passer de citer ici, puisque, directement inspirées par l'exemple de Corelli, elles visent à nous donner de l'exécution romaine une peinture aussi exacte que les *Florilèges* du même Muffat l'avaient fait de l'exécution lulliste [90] :

Du Nombre, et des qualités des Musiciens et des Instrumens

« I. — N'ayant pas grand nombre de Violons, ou voulant entendre ces Concerts seulement à peu d'instrumens, vous

formerez un Trio parfait, toujours Principal, et nécessaire, en choisissant les trois parties intitulées *Violino Primo Concertino, Violino Secondo Concertino* et *Basso continuo et Violoncino Concertino,* vous servant plutost d'une petite Basse à la Françoise, que d'une double ou grosse basse qu'on appelle *Violone* : à laquelle vous pouvez adiouter un Clavecin, ou Théorbe, ou autre semblable Instrument, qui se jouërat sur la même partie, que la ditte petite Basse. Et alors ayez soin que tous jouënt fort, sous le signe T. ou *Tutti*; et doux, ou tendrement sous l'S. ou *solo.* Outre l'exacte observation du fort, et du doux, sous les notes de *forté,* et de *piano,* ou sous ces simples lettres f. p. qui signifient la même chose.

II. — Adioutant aux parties susdites, celle de *Viola Prima,* vous aurez un Concert à quatre, et à cinq en y adioutant de plus aussi celle *Viola Seconda.*

III. — A ces cinq parties joignez encore les trois residuës de *Violino Primo Concerto grosso, Violino Secondo Concerto grosso,* et *Violone, õ Cembalo Concerto Grosso,* si un plus grand nombre de Musiciens Vous le permet, faisant jouër chacune de ces parties simplement par un seul Violon, ou plus pleinement, par deux ou trois ensembles, selon que le nombre de vos gens, et la raison Vous dicteront. Et pour lors afin d'exprimer la basse du grand chœur avec plus de majesté, Vous pourrez fort bien Vous servir de la double Basse, que les Italiens appellent *Contrebasse* ou *Violone.*

IV. — Ayant encore plus grand nombre de Musiciens, Vous renforcerez non seulement le premier, et le second dessus, ou *Violino* du grand chœur, signifié par les mots de *Concerto grosso;* mais aussy l'une, et l'autre partie, Taille ou *Viole* du milieu, ainsi que la Basse du dit grand chœur, que Vous ornerez encore plus par l'accompagnement de quelques Clavecins, Theorbes, Harpes, ou autres semblables Instrumens, selon que Vous jugerez à propos; faisant néantmoins jouër les trois parties du petit chœur, ou principal Trio (*Concertino*) simplement quant au nombre;

mais elegamment quant à la méthode par les trois meilleurs de vôtre bande; en les accompagnant d'un seul Clavecin ou Theorbe; et ne redoublant chacune de ces parties d'un seul Violon de plus qu'en quelque lieu très vaste, et lorsque le grand chœur serat extrêmement remply; remettant à vôtre prudence de mieux remplir les principales parties du grand chœur, comme sont le premier et second dessus (*Concerto grosso*) ainsi que les parties du milieu; comme aussy de bien garnir la basse du dit grand chœur (*Violone, e Cembalo Concerto grosso*) tant de petites que de grandes, ou doubles basses, et autres Instrumens, comme sont les bassons (*fagoto*) Bombardes, et accompagnemens de Clavecins, Theorbes, Harpes ou Regales.

« Que si parmi vos Musiciens Vous avez des hauts-bois délicats, Vous pourrez faire jouër avec succès les trois parties de Vôtre Trio, ou petit chœur (*Concertino*) par deux Dessus, et un Basson, en beaucoup de ces Concerts, ou au moins en quelques-uns de leurs airs choisis pour ce sujet, ayant égard d'en choisir ou transposer en des tons convenables à ces instrumens, et d'en transporter à l'octave, ou changer quelques petits endroits qui se trouveront au delà de leur portée. C'est ainsi que j'en ay fait jouër le Premier [il s'agit ici des propres concertos de Muffat], le Troisième, le Neuvième et le Dixième dans leurs tons naturels; et le Septième en le transposant de sa touche d'E *la mi* par tierce majeure en celle de b E par *b moll*, avec les changements nécessaires. Et cecy suffirat pour le nombre, et les qualités des Musiciens et des Instrumens. »

On le voit, l'effectif de l'orchestre était éminemment variable, fonction des moyens dont on disposait, de l'ampleur des salles, de l'éclat de la cérémonie. Cette élasticité a de quoi nous surprendre, au même titre que les tolérances d'un Couperin ou d'un Rameau en matière d'exécution. Nous savons, en tous cas, l'importance numérique à laquelle se haussait l'orchestre dans les grandes solennités. Très norma-

lement il atteignait au nombre de musiciens qui est aujourd'hui celui de nos « orchestres de chambre ». M. Schering mentionne un concerto de Torelli dont le matériel conservé aux archives de San Petronio de Bologne, comporte trente-sept parties d'accompagnement (dont plusieurs pouvaient fort bien servir à deux exécutants). Ces proportions étaient parfois dépassées de beaucoup. Il y avait en 1716 à San Petronio, pour certaines fêtes, cent vingt-trois musiciens et chanteurs supplémentaires [91]. Le voyageur Edward Wright y dénombre, en 1722, un total de cent quarante exécutants [92]. En 1740, le président de Brosses évaluera à deux cents le nombre des instrumentistes rassemblés dans la salle papale de Monte Cavallo la veille de Noël pour le concert spirituel [93]. En ce qui concerne Corelli, on sait qu'il lui fut donné, lors des fêtes organisées en 1687 par Christine de Suède en l'honneur du pape Innocent XI, de diriger un ensemble de cent cinquante archets [94].

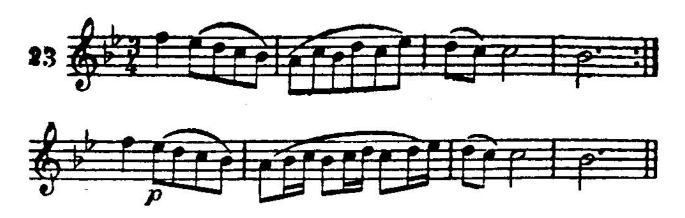
Son talent de chef était universellement connu. Muffat lui a rendu hommage, de même Crescimbeni, dans la relation d'une fête chez les Arcadiens, où il est dit qu'il « commença les réjouissances musicales en conduisant une des magnifiques symphonies composées dans la demeure d'Ottoboni » et que « merveilleux fut l'exact accord entre les instruments à vent et les archets ». Un passage du *Ferragosto* de Zappi et Crescimbeni exalte cette maîtrise en vers redondants :

« Le vois-tu, âme généreuse qui commande le chœur, la droite comme armée d'une plume ? Pareil à soi, mais à nul autre, il a déjà soutenu la mélodie des Esprits Angéliques. Puis, pour rendre la terre bienheureuse, il a laissé le céleste chœur, il est venu à nous, apportant avec lui, de sa claire demeure, un unisson jamais entendu sur terre, par quoi cent instruments semblent n'en faire qu'un [95]. »

Si l'on s'en peut remettre à Burney, un juge autrement qualifié admirait fort son art de chef : « Au temps de la plus grande gloire de Corelli, écrit l'historien anglais (III. 557. NB. le passage a été textuellement plagié par Burgh dans ses *Anecdotes of Music*, II, 267, et Dubourg dans son

Histoire du violon, p. 43), Geminiani demanda à Scarlatti son opinion; Scarlatti répondit qu'il ne voyait rien de particulièrement remarquable dans ses compositions, mais qu'il avait été extrêmement frappé par la façon dont il jouait ses concertos et son habile conduite d'orchestre, dont la rare précision donnait aux concertos un effet aussi surprenant pour l'œil que pour l'oreille; car, continuait Geminiani, Corelli jugeait indispensable à l'ensemble que tous les archets eussent même discipline et fussent tous à la fois tirés ou poussés dans le même sens. Si bien qu'aux répétitions qui précédaient régulièrement chaque exécution en public de ses concertos, il arrêtait immanquablement l'orchestre à la vue d'un archet dissident. »

On conservait, paraît-il, cette discipline lors de la cérémonie qui avait lieu chaque année au Panthéon pour l'anniversaire de sa mort et au cours de laquelle étaient exécutés des *Concerti grossi* de l'op. VI (voir plus haut, p. 91). Ainsi qu'il a été dit, on peut supposer que les *concerti grossi* échappaient à l'ornementation profuse que subissaient sonates et trios : pas entièrement ni à coup sûr, puisque, comme on l'a vu, pour obtenir, dans le grave du 8e concerto des valeurs longues sans broderies, Corelli croit devoir ordonner : « Arcate sostenute a come stà » [96]. A l'inverse, il indique avec une netteté suffisante, le cas échéant, les enjolivements qu'il désire. Voir la fin de la dernière reprise et la coda dans la *sarabande* du 2e concerto :



Par cette précision, par ce caractère d'achèvement de l'écriture, l'op. VI est bien, malgré ses attaches avec l'ancienne polyphonie, le plus moderne de ses ouvrages. Mais

sa nouveauté va plus loin, et en même temps — bien qu'il ne s'agisse pas là d'un rapport nécessaire — sa valeur d'art. Dans un système d'écriture plus chargé, qui rendait plus séduisant l'artifice des marches, des imitations syncopées, mécaniquement poursuivies, on constate au contraire leur raréfaction. Les séquences n'abondent que dans les traits de violon. D'où une vie, une alacrité auxquelles les op. de I à V ne s'étaient jamais élevés, du moins à ce degré. Il y a aussi une vigueur inhabituelle, une insistance tonale digne de Vivaldi, dans le 1er *allegro* du 7e concerto, véritable pendant, en *ré* majeur, du concerto en *ré* mineur à deux violons de l'*Estro armonico;* comme on trouve, dans cet op. VI, des cantilènes d'un accent non encore entendu dans la musique de Corelli. Je pense à l'*andante largo,* mélancolique avec suavité, du 7e concerto, à la lumineuse *Pastorale* du 8e, mais surtout au *grave* fugué du 3e, avec ses intervalles pathétiques, quartes, quintes, septièmes diminuées, ses montées d'octaves arrêtées sur une syncope, et suivies d'une chute comme découragée. Dans la vieille forme polyphonique s'insinue, ici, un sentiment douloureux qu'on qualifierait de romantique si, de tous temps, fort avant l'ère du romantisme, des maîtres comme Bach, Froberger, Josquin ne l'avaient puissamment exprimé.

On ne conçoit donc pas très bien le dédain qu'aurait manifesté Scarlatti à l'endroit des concertos, et l'information de Burney est à considérer avec une prudente réserve.

Toujours est-il que les contemporains de Corelli et les premières générations qui suivirent firent grand accueil à l'op. VI, comme on verra au chapitre suivant. Burney, s'exprimant cette fois pour son propre compte écrit, à la fin du XVIIIe siècle : « Les concertos de Corelli semblent avoir supporté les attaques du temps et de la mode plus fermement qu'aucun de ses autres ouvrages. L'harmonie en est si pure, si riche, si plaisante, les parties disposées avec tant de clarté, de jugement et d'ingéniosité, l'effet d'ensemble, lorsqu'exécutés par un grand orchestre, si majestueux, si solennel, et si sublime, qu'ils désarment d'avance toute critique, et font

oublier tout ce qu'on a pu composer dans le même genre. » (III. 556-557.)

L'INFLUENCE DE CORELLI

L'action de Corelli sur le développement de son art a été considérable. Elle s'est exercée de bien des façons : par l'exemple et l'enseignement direct du violoniste, par la diffusion des œuvres, par les controverses mêmes auxquelles elle a prêté, Corelli devenant aux yeux de l'étranger plus qu'un champion : le symbole, le porte-drapeau de l'italianisme.

Parmi ses disciples directs, les plus notoires sont : Francesco Gasparini, connu surtout comme l'auteur de l'*Armonico pratico al cembalo* (maître à son tour de Pugnani et de Giardini) : lorsque J. Walsh et J. Hare, en septembre 1705, publient à Londres une édition collective des quatre premiers op. de Corelli, Gasparini, dans un communiqué au *Postman* (29 sept. 1705) certifie avoir corrigé l'édition et en garantit l'exactitude, étant « très lié avec l'auteur et au courant de ses travaux, ayant été pendant cinq ans l'élève de Corelli » (W.-C. Smith, *op. cit.* p. 58) ; Locatelli, l'un des propagateurs, à sa suite, du *concerto grosso,* moins influencé comme virtuose (il était fort jeune lors de la mort de son maître), fidèle toutefois au souvenir, à en juger par le trait cocasse mais précis qui nous est rapporté par l'historien Blainville : dissertant de la sensibilité des oiseaux à la musique, il note leur plaisir à entendre les instruments « au point que Locatelli, par le premier *adagio* de la quatrième *sonate* de *Corelli,* était sûr, à sa manière de jouer, de faire tomber de son bâton dans la cage un serin pâmé d'aise » [97]; Pietro Castrucci, Stefano Carbonelli, Francesco Geminiani, qui tous trois firent carrière en Angleterre; Michele Mascitti, Napolitain venu de bonne heure à Paris où Baptiste Anet apportait aussi le « goût » de Corelli. On faisait grand bruit de l'accueil que ce Français avait reçu du maître : « Il

aime singulièrement les pièces de Corelli, écrit l'abbé Pluche, et en a si finement saisi le goût, que les ayant jouées à Rome devant Corelli lui-même, ce grand musicien l'embrassa tendrement et lui fit présent de son archet [98] », et l'anonyme du *Mercure de France* d'août 1738 : « (Anet) avoir déjà une exécution prodigieuse quand il arriva à Rome; Corelly lui-même en fut surpris, et se fit honneur de lui montrer à exécuter ses sonates dans son goût. » D'après Lecerf de la Viéville, il aurait eu « trois ou quatre années d'études sous Corelli ». (III, 320.)

Quelques historiens, dont Fétis et Wasielewski, mentionnent aussi Carlo Tessarini de Rimini; mais ce n'est qu'une conjecture. Pour Pisendel, dont E. Heron Allen [99] fait un élève de Corelli, l'erreur est manifeste : elle est puisée chez Joh. Adam Hiller, qui réédite la confusion de Printz entre Corelli et Torelli. Mais un autre Allemand, Johann Georg Christian Störl, connu surtout comme organiste et compositeur, nous dit avoir reçu ses conseils à Rome vers 1703 (dans son autobiographie recueillie par Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte,* 1740). Un violoniste espagnol de renom, José Herrando, aurait aussi été son disciple : où et à quelle époque, on l'ignore, et il faut avouer que la chose est peu vraisemblable. D'une part, on ne retrouve nulle trace dans sa Méthode *Arte y puntual Explicacion del modo de tocar el Violin,* conservée à la Bibliothèque Nationale de Madrid, de l'assertion que R. Mitjana [100] dit y avoir relevée : « Dans l'introduction de son ouvrage technique, il déclare avoir reçu des leçons de Corelli ». D'autre part, cette méthode a été publiée en 1757 (gravée à Paris l'année précédente), et les autres œuvres connues de Herrando sont toutes postérieures à 1750. Enfin Woldemar, dans sa réédition de la Méthode de Léopold Mozart indique (p. 68) des « Principes d'Arpegio par Herrando de Madrid, élève de Christiani ». Or Christiani, violoniste à la cour du prince Ferdinand de Prusse, était né en 1722.

On est assurément loin de connaître tous ceux qui ont pu prendre les leçons du maître dont la situation mondaine

était aussi brillante qu'était grand son ascendant sur les artistes professionnels. L'hon. Roger North note, avec quelque ironie, dans ses *Memoirs of Musick*, que la plupart des jeunes gens de la noblesse et de la haute bourgeoisie anglaise qui voyageaient en Italie se faisaient un point d'honneur de travailler avec lui. Peu de noms nous sont parvenus : citons toutefois lord Edgecumbe, sur l'initiative de qui le peintre Hugh Howard aurait exécuté du commensal d'Ottoboni le magnifique portrait popularisé par la gravure de Smith [101]. Un recueil de sonates conservé à Vienne porte, comme indication d'auteur *L. D. I. M. S. Inglese allievo d'Arcangelo Corelli* : très probablement aussi un dilettante, L (or) D ou L (a) D (y) I. M. S., car un compositeur de métier n'avait aucune raison de garder l'anonymat.

Du simple point de vue didactique, son empreinte a été profonde et tenace. Non seulement des méthodes comme celles de Geminiani et de Tessarini sont nourries de ses principes, mais, au rapport de Burney « Tartini formait ses élèves sur les solos de l'op. V » [102] et, ajoute-t-il, « signor Giardini m'a dit que, de deux élèves de même âge, également doués, commençant leurs études, l'un par Corelli l'autre par Geminiani ou tout autre grand maître, il est sûr que le premier doit devenir le meilleur exécutant ». Dans son traité *Dell' origine e delle regole della Musica*, D. Antonio Eximeno, exaltant les mérites de Corelli qui « au début du siècle, amena la musique instrumentale à son point de perfection », loue, dans son œuvre, « la variété de sujets (de fugues) beaux et bien soutenus, l'exacte observance des lois de l'harmonie, la solidité des basses, *l'aptitude à exercer les mains des exécutants* ». Galeazzi, qui est bien le plus réfléchi des pédagogues, préconise encore, en 1791, l'étude journalière de l'op. V : les exécutants d'une certaine force aborderont d'abord la seconde partie, puis, après seulement, la première qui leur découvrira les « arcanes de l'art ». Il indique expressément, comme travail d'archet, les allegros en doubles croches des première, troisième et sixième sonates [103].

Cette vertu pédagogique est à considérer, certes. Mais nous devons à Corelli beaucoup plus et beaucoup mieux.

Si l'on admet, à travers l'histoire de la musique de violon, la coexistence de deux tendances, l'une proprement musicale, l'autre entraînée vers la technique acrobatique, tout ce qui ressortit à la première se développe dans l'orbe de Corelli. Avant le « per ben suonare, bisogna ben cantare » de Tartini, c'est lui qui avait rendu ses élèves attentifs *d'abord* à la qualité vocale de la sonorité du violon : « Non udite lo parlare ! » [104].

Cette soumission au modèle de la voix humaine, des prédécesseurs, des émules comme Bassani et Torelli l'observaient aussi, d'instinct ou de propos délibéré. Elle n'a pris force de loi que grâce à son ascendant personnel. Lui seul a marqué le coup d'arrêt nécessaire, au moment où, comme on l'a indiqué plus haut, les trouvailles désordonnées d'une virtuosité trop jeune risquaient de laisser libre carrière au charlatanisme.
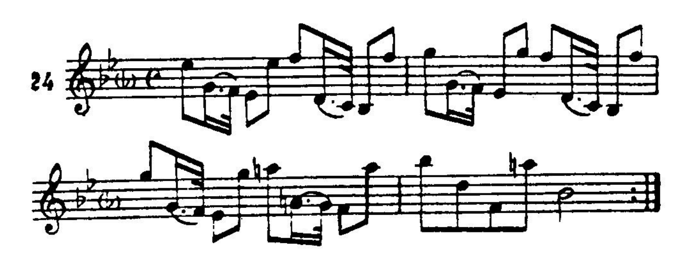
Pour simple qu'il fût, le principe portait en lui l'avenir du violon : lui obéissent non seulement les héritiers directs de Corelli, Somis, Pugnani, Viotti et de là l'école franco-belge moderne, mais les branches collatérales, Nardini, Tartini, Leclair, Benda, les classiques, en un mot. Sans doute l'initiateur sera dépassé, et les cadres qu'il avait fixés considérablement élargis : une Agujari s'évade bien de l'ambitus des autres soprani. Mais à de rares exceptions près, ses disciplines subsisteront. Sous les traits les plus hardis on retrouvera les respirations, les inflexions de la voix; et ce sera, selon les époques, la force ou la faiblesse du violon en face du goût du public. Du vivant de Corelli, et pour longtemps encore, c'est sa force : en effet, son grand principe directeur est, au même moment, en train de se faire jour dans des domaines plus vastes que les siens. Le mouvement moderniste, si fortement dessiné dès les premières années du XVIIIe siècle avec les opéras de Reinhard Keiser de Hambourg, et qui, propagé par Mattheson, par Telemann, substituera le régime actuel à la domination ancienne du contre-

point, a pour mot d'ordre (Mattheson dixit) : « Quelque morceau qu'on écrive, vocal ou instrumental, tout doit être *cantabile.* » Cet effort d'émancipation de la belle ligne mélodique est bien celui que le compositeur de l'op. V mène inlassablement. Pas avec les mêmes visées ? Il ne s'est pas donné mission de détruire un ordre établi, il ne veut que fortifier, discipliner, ennoblir le jeu d'un instrument qui a sa prédilection ? Peut-être. Mais l'esprit nouveau, qui est dans l'air, qui se manifestera sur tant de points de l'Europe musicale, circule, à son insu, dans ses dernières œuvres. Le contrepoint devient moins tyrannique, les progressions moins prévues, la voix supérieure prend de l'indépendance, la carrure s'installe, salutaire avant de devenir un fléau. Nous avons quelque difficulté à nous apercevoir de ces différences que l'éloignement estompe. Les contemporains y étaient sensibles. Le plus violent des détracteurs de Corelli, Lecerf de la Viéville, lui fait grief d'abandonner les formules savantes de l'art ancien : « Ils font tous deux (Corelli et Buononcini) peu de fugues, de contre-fugues, de basses contraintes, beautés fréquentes dans les autres ouvrages italiens ! » [105]. Il faudrait, pour être équitable, grouper autour de Corelli les violonistes de Rome, de Bologne, de Venise qui travaillent dans le même sens et fortifient son action : un volume n'y suffirait pas, car ce serait, entre autres choses, remettre en question toute l'histoire de la symphonie avant Mannheim.

Pour revenir à ce qui est tangible, nous noterons quelques témoignages du rayonnement, au XVIIIe siècle, de l'œuvre de Corelli.

En Italie d'abord. On n'est pas peu surpris de constater que le grand Vivaldi, sa véritable antithèse dans les chefs-d'œuvre de son âge mûr, commence par l'imiter presque servilement. Sans doute le connaît-il surtout par Francesco Gasparini, élève d'Arcangelo, qui est, en 1708, et peut-être auparavant, son collègue à la Pietà. Non seulement l'op. I du Prêtre Roux se termine par une *Follia* calquée sur celle de l'op. V, mais le *caprice* de sa 1re sonate est exactement bâti sur le schéma harmonique de ladite *Follia,* transposée
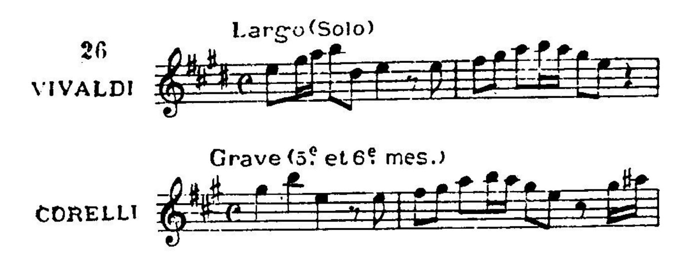
en *sol* mineur; à peu de chose près, il en va de même du *prélude,* dans la 8[e] sonate. Le *prélude* de la 7[e] est un simple démarquage de la célèbre *Gavotte* en *fa* de l'op. V, ralentie en *largo* et transposée en *mi* bémol :



On en retrouvera dans son op. II, de 1709 (*allemande* de la 4[e] sonate), une réminiscence aussi directe :
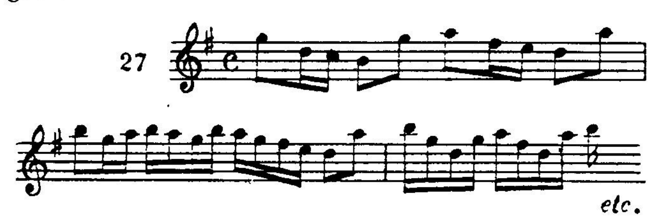


Plus d'une parenté aussi entre les contours mélodiques des mouvements lents. Il en subsistera jusque dans l'op. III, le célèbre *Estro armonico,* où le *largo* du 12[e] concerto débute par un motif exactement superposable au *grave* de la sonate VI de Corelli :
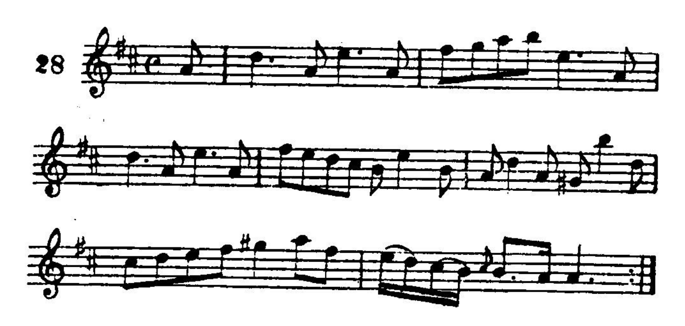


Enfin, plusieurs allegros en doubles cordes, l'un surtout, dans un concerto conservé en manuscrit à la Landesbibliothek de Dresde (Cx. 1705) sont analogues, par la sécheresse et la brièveté des thèmes, ressassés en marches symétriques, aux « fugues » les plus ardues de l'op. V. Il est juste de convenir que Corelli lui-même avait pu trouver le modèle de cette écriture chez les primitifs allemands, ou certains de ses compatriotes comme le Gobbo.

Laissons volontairement de côté des élèves, tels Mossi, Mascitti, imitateurs avoués et conscients, chez qui, au début, foisonnent les allusions au style de leur maître. Il est cependant curieux de retrouver chez Gasparini, dans deux allegros, l'un de concerto, l'autre de symphonie (Bibl. Nationale de Vienne, n°s 124 et 125 de Rob. Haas, *op. cit.*), des thèmes à travers lesquels transparaît encore la gavotte en *fa*. Mais cette gavotte semble avoir obsédé quiconque noircissait des portées en ce temps-là. Albinoni (chez qui l'on constate d'autres traces d'influences corelliennes, dans les mouvements lents surtout) bâtit sur son thème le milieu d'un *allegro* :



Or cet *allegro* fait partie du 2e concerto de son op. II, publié à Venise en 1700, l'an précisément dont le début avait vu paraître l'op. V de Corelli. Le 1er concerto du même recueil contient un *allegro assai*, qui débute sur le schème harmonique de cette gavotte, et dans son ton original, *fa* majeur. Il y a d'autres « corellismes » dans cet op. II, par exemple dans le *largo* de la 2e sonate. Quant aux concertos (car Albinoni a composé cet op. II en faisant alterner sonates et concertos), M. R. Giazotto (*op. cit.* p. 115) croit qu'Albi-

noni pouvait avoir entendu les *Concerti Grossi* de Corelli, publiés seulement en 1714, mais souvent exécutés à Rome à partir de 1685. Et un frère d'Albinoni était page au service d'Anna Maria Ottoboni, mère du cardinal Pietro Ottoboni, le protecteur d'Arcangelo. Même Tartini, qui la prend ouvertement comme thème pour ses variations de l'*Arte dell'arco* écrit, dans son op. IV (5ᵉ sonate) un *largo* qui en est une sorte d'amplification mélodique [106] :



Burney prétend d'ailleurs, non sans vraisemblance, que Tartini faisait acte de soumission complète à celui dont il n'avait pas eu l'heur d'être le disciple : « Il désirait si fort être considéré comme le continuateur de Corelli et le détenteur de ses principes, qu'à l'apogée de sa gloire il refusait son enseignement à quiconque, parmi ses élèves, n'avait pas encore travaillé l'op. V. » (Burney III, 562.)

Giuseppe Valentini, dans une de ses *Sinfonie a tre* de 1701, utilise une *corrente* du quatrième livre de trios, et il intitule la 7ᵉ sonate de son propre op. V *la Corelli.* Giovanni Battista Reali, Vénitien, dédie au maître, « il Colombo della Musica », ses *Sonate e Capricci ...con una Folia* (op. I, Venise, 1709). Giov. Batt. Tibaldi compose un *Svario* (variation) *õ Capriccio di otto battute a l'imitatione del Corelli* (Amsterdam, 1704).

Il est probable que Francesco Bonporti a été, directement ou indirectement, élève de Corelli. M. Guglielmo Barblan

a établi (*op. cit.* p. 19) qu'il fut, à partir du 30 octobre 1691, et pour assez longtemps, inscrit au Collège Allemand de Rome, où professait Matteo Fornari, l'ami intime auquel Arcangelo devait confier la publication de son op. VI : il paraît vraisemblable que Corelli ait supervisé son enseignement.

Faut-il tenir compte aussi de l'avantage qu'A. Scarlatti put tirer de la longue fréquentation de Corelli ? M. Dent le trouve patent dans la maîtrise d'écriture violonistique des *Serenate* écrites les unes vers 1706, d'autres aux environs de 1720 [107]. Peut-être est-ce une question de plus ou moins grande application : les partitions antérieures d'A. Scarlatti ne dénoncent aucune inexpérience en ce qui concerne le traitement des instruments à archets, et l'anecdote de *Laodicea e Berenice,* si d'aventure elle est exacte, se trouve être à double tranchant.

Burney, sans plus de preuves (III, 557), prétendait, lui, trouver dans l'*adagio* du 8e concerto de Corelli, des emprunts à une cantate d'A. Scarlatti qui date de 1704. Rien n'est moins sûr : la ressemblance porte sur deux mesures d'un dessin extrêmement banal (3e et 4e mes. dudit adagio) et le concerto, publié dans l'op. VI en 1714, a fort bien pu être écrit avant 1704.

Je ne connais pas les sonates du Padre Martini, deux livres « qu'il fit graver l'un à Amsterdam et l'autre à Bologne en 1752 » dit Fayolle [108], et pour lesquels « il avoua » qu'il avait pris comme modèle l'op. III de Corelli. Mais Porpora, dans ses *XII Sonate per Violino e Basso* éditées à Vienne en 1754, se rattache directement à la veine de l'op. V.

Encore une fois, ces quelques notes ne peuvent prétendre être complètes : pendant si longtemps les quatre livres de trios et l'op. V ont été en Italie le pain quotidien des théoriciens et des virtuoses. Quant aux *Concerti grossi,* voici un fragment de lettre du président de Brosses qui est de la fin de 1739 : « Ils (les fils de Jacques III, le « Prétendant ») ont une fois la semaine un concert exquis : c'est la meilleure musique de Rome; je n'y manque jamais. Hier j'entrai pen-

dant qu'on exécutait le fameux concerto de Corelli, appelé la *Notte di Natale;* je témoignai du regret de n'être pas arrivé plus tôt pour l'entendre en entier. Lorsqu'il fut fini et qu'on voulut passer à autre chose, le prince de Galles dit : « Non, attendez, recommençons ce concerto; je viens d'ouïr dire à M. de Brosses qu'il serait bien aise de l'entendre tout entier [109]. »

En Allemagne l'influence de Corelli se diffuse, au début, moins en surface qu'en profondeur. On a vu plus haut à quel point George Muffat en était imprégné. Son *Armonico tributo* de 1682, ses *Concerti grossi* de 1701 sont un hommage au maître italien au moins autant qu'à Lully. M. Bukofzer fait ressortir (*op. cit.* p. 262) ce que l'organiste hambourgeois Jan Reinken dans son *Hortus musicus* (1687), D. Buxtehude dans ses *Sonates à trois* (1696), et Fux, Fasch, Graupner doivent à Corelli (et Bach a marqué une prédilection toute spéciale à Graupner). Son œuvre est familière, aussi, au principal théoricien du mouvement moderniste, Mattheson [110], comme à son champion le plus en vue, Telemann, qui écrit *les Corelizantes*, et, dans son autobiographie, déclare s'être primitivement « donné comme modèles les pièces de Steffani, Rosenmüller, Corelli et Caldara ». Parmi les autres biographies réunies aussi par Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*), deux seulement mentionnent Corelli, celles de Störl, son élève à Rome, et de Christophe Raupach. On trouve dans les œuvres d'orgue de Johann Gottfried Walther, compositeur, mais en même temps lexicographe, et par conséquent curieux de profession, la transcription variée d'un prélude de l'op. V (11e sonate).

A la vérité, ces quelques « obligés » de Corelli sont de peu de poids au regard de deux géants, Bach et Haendel, l'un et l'autre en quelque mesure ses débiteurs. Lecteur infatigable, d'une curiosité musicale illimitée, Bach connaissait avant 1715 l'essentiel de ce qu'avaient produit Albinoni, Legrenzi, Corelli, sans parler des premières œuvres de Vivaldi. Pour Corelli, la citation donnée plus haut d'un sujet

de fugue tiré de l'op. III a peut-être la valeur d'un hommage : elle décèle en tous cas un intérêt et un souvenir précis. C'est le cas dans maints détails, non seulement d'écriture instrumentale, mais de mélodie et de rythme : les brisures des concertos de violon du grand Cantor ont la forme, l'exacte consistance de celles qu'on rencontre, par exemple, dans le *presto* du 4e trio de l'op. III; tel dessin, correspondant note pour note au début de la fugue de *Prélude Choral et Fugue* de César Franck, et que Bach employait couramment, est déjà dans un *allegro* du 11e trio, op. I de Corelli. Il serait hors de propos de relever ici d'autres analogies de détail. Dans chaque cas, l'intervention de Bach se traduit par un élargissement, une maturation des procédés empruntés qui a le prix d'une création originale. De même dans la forme : les sonates et plusieurs des *Concertos brandebourgeois* continuent l'évolution déjà en cours dans les op. V et VI de Corelli, évolution qui, on le sait, n'a été ni amorcée par lui, ni nourrie de ses seuls apports pendant ce stade élémentaire : mais sa sobre maîtrise, son autorité lui valent de porter jusqu'à Bach la meilleure expression d'une certaine musique instrumentale italienne, l'autre tendance, plus lyrique, plus moderne, représentée — avec quel éclat — par les concertos de Vivaldi.

Pour Haendel, il ne se faisait pas faute d'emprunter à celui-ci qu'il taxait, dit-on, d'avarice. Pendant sa jeunesse studieuse à Halle, son maître Zachow qui avait, comme Bach, réuni une importante série d'œuvres de maîtres étrangers, l'entraînait à composer dans leurs différents styles. Corelli était l'un de ces modèles, et le « *Caro Sassone* » en avait de sa main copié des fragments. Non seulement ses *Concerti grossi* de 1740 attestent le profit qu'il en a pu tirer, mais aussi plusieurs passages de ses grandes compositions lyriques, comme le chœur d'*Esther* que cite Chrysander et qui reprend, en le magnifiant, un dessin obstiné du 12e concerto de l'op. VI. A propos de l'anecdote de Corelli échouant au déchiffrage de l'ouverture française du *Trionfo del Tempo* (1707), il est à remarquer qu'Haendel remplaça cette ouver-

ture par un concerto grosso dans lequel « il emploie les formules et manières de Corelli à un tel degré que le tout pourrait être pris pour une parodie consciente du style corellien, n'était le pathétique mouvement lent que seul Haendel pouvait écrire » (Bukofzer, p. 321).

Dans les sonates à deux violons et basse de Haendel, plusieurs thèmes semblent des réminiscences des op. III et V [111]. On se gardera d'en jurer : à titre de curiosité, et peut-être aussi de rappel à la prudence, on signalera aux amateurs de ce genre de rencontres, la présence d'une formule caractéristique employée avec la même insistance et presque la même technique par Corelli dans la *Ciacona* de son op. II et le *vivace* du trio 3, op. III, et par Beethoven, qui ne se soucie guère d'imiter, dans son trio en *ré* op. LXX, n° 1 :



Pour revenir à la période qui nous intéresse le plus, soit les quelques décades pendant lesquelles l'œuvre d'Arcangelo conserve sa force agissante, il ne semble pas que le public d'une Allemagne, il est vrai, fort morcelée, lui ait alors prêté grande attention. Son rayonnement ne va pas ou delà des cercles professionnels, et d'une cour princière au moins, celle du comte Palatin du Rhin.

L'Angleterre réagit tout autrement, pour diverses raisons dont deux aisément discernables : l'une est un engouement pour le violon et pour toute musique italienne qui provoque à Londres, du vivant de Corelli, un afflux de virtuoses dont plusieurs sont parmi ses meilleurs élèves ; l'autre est l'activité des éditeurs londoniens, aussi prompts que les Mortier, les Roger, les Le Cène d'Amsterdam à reproduire, licitement ou non, les impressions de Rome, de Bologne ou de Venise [112].

Dès le milieu du XVIIe siècle, malgré la xénophobie avouée de musiciens officiels comme Matthew Locke ou John Playford [113], l'imitation de l'étranger avait fait éclore des sonates

anglaises : en 1653 celles que William Young produisit à Innsbrück où il servait à la cour du grand-duc Ferdinand, en 1660 celles de John Jenkins, éditées à Londres même.

Une Ecole de violon se formait, devant laquelle, peu à peu, cédaient les violistes, longtemps seuls favoris des mélomanes, et nantis d'un répertoire abondant, dû aux meilleures plumes du royaume. Les violonistes anglais, Davies Mell, Paul Wheeler, George Hudson, John Banister père, Staggins, commençaient à jouir d'un certain renom. La venue, en 1656, du fulgurant Baltzar [114], de Lübeck, les avait quelque peu ravalés dans l'opinion. Ils perdirent à nouveau du terrain, mais sans aucun dommage pour la vogue de leur instrument, quand Charles II, au début de son règne, en 1668, résolut d'implanter à sa cour la musique française. L'italianisme en bénéficia largement. Le goût du roi était moins favorable au style français qu'opposé de principe au vieux style anglais, si bien que les virtuoses d'outremont entrèrent sans difficulté derrière Grabu et ses violons. Un très grand maître, Nicola Matteis, apparut à Londres en 1672 et y fit sensation. L'hon. Roger North [115] vante la subtilité d'un archet sans égal, et ses compositions exquises. Selon Burney (IV, 640) c'est lui qui, « formant et affinant les oreilles » des Anglais, prépara les voies à Corelli.

Entre temps des concerts se créaient, ceux de John Banister en 1673, de Thomas Britton en 1678, de Sadler en 1683, dont la musique italienne était le principal attrait. La meilleure société recherchait alors, dit encore North, les *consorts* (toutes musiques d'ensemble) de Cazzati et de Vitali, tandis que l'on abandonnait les antiques fantaisies pour violes aux amateurs de province.

Corelli n'avait qu'à s'avancer pour vaincre. La pénétration de son œuvre commence en 1695 et se poursuit, d'un rythme toujours accéléré, pendant plus d'un quart de siècle.

Le 23 septembre 1695 paraît dans la *London Gazette* l'annonce suivante : « Douze sonates (nouvellement arrivées de Rome) à trois parties, composées par *Signeur Arcangelo Corelli* et dédiées à Son Altesse l'Electeur de Bavière, cette

présente année 1695, peuvent être obtenues, fidèlement copiées de l'original chez M. Ralph Agutter, facteur d'instruments, juste après York Buildings, dans le Strand. » M. Van der Straeten, qui cite ladite annonce, remarque qu'il s'agit d'une édition de contrebande, la première édition régulière étant celle de Walsh vers 1710.

Mais quel peut être ce recueil dédié à S. A. l'Electeur de Bavière en 1695, c'est ce que l'on ne saurait dire.

Pour l'op. V, le violoniste John Banister junior l'introduit à Londres l'année même de sa parution : une note de la *London Gazette* (numéro du 8 au 11 juillet 1700) annonce que les souscripteurs en trouveront des exemplaires « juste arrivés de Rome » le lundi suivant à son domicile, ou chez M. King (Robert King, membre de la musique du Roi) : six semaines plus tard le même journal (numéro du 26 au 29 août) signale la réédition du même recueil, « beaucoup plus beau et plus correct, musicalement, que l'édition d'Amsterdam », par John Walsh — qui n'a pas perdu de temps et qui, devant le succès de sa tentative, entreprendra quelques années plus tard de graver la production antérieure de Corelli, puis les concertos, puis l'ensemble des six livres [116].

La révélation de l'op. V avait été l'œuvre d'un violoniste, John Banister. Un autre violoniste, Henry Needler, opéra le lancement des concertos. Musicien consommé, et très goûté dans les salons, il passait pour l'un des meilleurs interprètes de Corelli. Or un libraire du Strand, nommé Prévost, reçut un jour, dans un lot d'ouvrages qui lui étaient envoyés d'Amsterdam, l'op. VI tout nouvellement paru (1715). Sa première pensée fut de le porter à Needler. Le virtuose n'était pas chez lui, mais au concert qui se donnait une fois la semaine dans la maison de J.-B. Lœillet : Prévost de s'y rendre incontinent. Tel fut, dit l'histoire, l'enthousiasme de Needler, de Lœillet et de leurs partenaires, qu'ils lurent les douze concertos d'affilée, sans quitter une fois leurs sièges.

L'historien Henry Davey, d'autres après lui, ont attribué à un artiste assez obscur, Thomas Deane, l'honneur d'avoir

le premier joué publiquement en Angleterre, en 1709, une sonate de l'op. V.

Il est peu probable que Banister et Needler lui en aient laissé le soin. Par ailleurs, les Italiens fixés à Londres, comme Matteis, n'étaient pas sans recevoir ce qui paraissait chez eux de sensationnel. On doit en tous cas tenir pour à peu près certain que Gasparini, élève et admirateur passionné de Corelli, qui se fit entendre souvent à York Buildings de 1702 à 1704, ne manqua pas une belle occasion de rendre à son maître un hommage si propre à le faire lui-même valoir.

A ce moment la popularité de Corelli à Londres atteint des proportions surprenantes. Bien avant que la connaissance pratique de ses œuvres eût pu lui concilier une faveur motivée, son nom y symbolisait déjà le génie musical de sa race. Les premiers trios de Purcell sont surtout influencés par le souvenir de G.-B. Vitali et de Nicola Matteis; mais le poète T. Brown, en 1693, en juge autrement : témoin ces vers imprimés dans le 2e livre de l'*Harmonia Sacra* d'Henry Playford :

> In thy productions we with wonder find
> Bassani's genius to Corelli's join'd.

(Dans tes œuvres nous trouvons avec émerveillement, le génie de Bassani, lié à celui de Corelli.)

Il n'est pas absolument impossible que quelque compatriote de Purcell, de retour d'Italie, lui ait dès 1681 montré original ou copie de l'op. I d'Arcangelo, et qu'il s'en soit inspiré dans ses 12 Sonates à trois de 1683, seul recueil instrumental auquel Brown puisse faire allusion. On s'étonne, à ce compte, en lisant ces sonates, qu'un musicien tel que lui ait tiré si peu de profit de son modèle et en soit resté à une écriture de violon archaïque au point de masquer en partie ce qu'il y a en elles de science et de beauté expressive.

Mais, à peu de temps de là, Ravenscroft s'ingénie (dans son op. I publié à Rome en 1695, V. bibliographie) à singer Corelli. Un pharmacien nommé Sherard publie à Amsterdam deux recueils, le premier antérieur à 1702, qu'un auditeur

non prévenu pourrait attribuer au grand Italien, selon Hawkins (II. 678). La seconde partie du *Division Violin,* 4e édition, est annoncée par *The Post Man* (14 avril 1705) comme contenant « plusieurs solos d'Arcangelo Corelli ».

La même année, dans le même journal, une polémique se déclenche entre Walsh and Hare, qui ont annoncé la publication des 4 premières œuvres de Corelli dans une nouvelle édition, corrigée soigneusement par « the Ingenious Signior Nicolini Haiam », et ledit Nicolini Haym, affirmant qu'il n'a, ni directement ni indirectement corrigé cette édition : il a donné ses soins à l'édition que prépare Stephen Roger (Estienne Roger) d'Amsterdam.

J. Walsh, Randall et J. Hare annonceront en 1709 « *Six Sonata's... composed in imitation of Arcangelo Corelli by Wm Topham, Opera Terza* (*Daily Courant,* 14 nov. 1709).

C'est bien la gloire, avec son inévitable rançon : le polémiste français Lecerf de la Viéville en 1706, raille les Anglais d'avoir fait « déjà des sonates, plus sonates, plus difficiles et plus bizarres que celles du cinquième opéra de Corelli » [117].

A la même époque à peu près, Ned Ward compose un poème burlesque sur les concerts de Britton, dont un habitué proclame :

> We Thrum fam'd Corella's Aires;
> Fine Solos and Sonnettos (pour *Sonatas* ?)

(Nous écorchons les airs du fameux Corelli, ses beaux soli et ses sonates [118].)

Un autre poème, le *Great abuse of Musick* du Révérend Arthur Bedford (1711), s'élève contre l'abus des « tristes sonates », demande « l'embargo sur ces *allegros* et *poco largos* » des imitateurs de Corelli et de Bassani qui, avec leurs variations et leurs fioritures, « éclipsent le bon sens ».

Attaque vaine. Le succès est tel que certains musiciens, entre autres Thomas Shuttleworth, gagnent le pain de leur famille à recopier les op. I à IV dont les premières éditions étaient imprimées avec les anciennes notes en losanges qui en rendaient la lecture pénible. (Hawkins, II, 675.)

L'arrivée des meilleurs disciples de Corelli accentue le mouvement. Après Gasparini, Geminiani, qui, à partir de 1714 passera en Angleterre et en Irlande la majeure partie de son existence. Par ses sonates, ses *concerti grossi* op. II, III et VII, il propage les formes dans lesquelles son maître avait brillé. Il transcrit l'op. V en concertos. Enfin et surtout, il fonde un enseignement qui transfuse en Angleterre l'acquis de l'Ecole italienne.

Parmi ses élèves s'illustreront Matthew Dubourg, corellisant de la première heure, avant même l'arrivée de Geminiani : on prétend qu'il avait fait ses débuts aux concerts de Britton en 1712 âgé de neuf ans, en jouant, juché sur une chaise, un solo de l'op. V; l'esthéticien Avison, qui dans ses écrits ne jurera que par Corelli; les virtuoses John Clegg, Michael Christian Festing, auteur de sonates et de concertos où le souvenir de l'op. VI est manifeste, à côté de traits inspirés d'Albinoni et de Vivaldi.

Pietro Castrucci, arrivé un an après Geminiani, en 1715, Stefano Carbonelli, de qui les débuts à Londres datent de 1720, pour avoir eu des carrières moins unies que la sienne, et moins fructueuses, ne sont pas, pour autant, des éléments négligeables dans cette campagne qui aboutit à une quasi béatification de leur maître. Les éditeurs y travaillent sérieusement de leur côté : après Walsh interviennent Richard Meares, Benjamin Cooke, Daniel Wright, Johnson, Bremner, Preston, Cocks, d'autres encore, de qui l'on trouvera les noms dans la bibliographie des œuvres. De 1731 à 1740 environ, un ancien commis de Walsh, William Smith, a sa boutique dans le Strand à l'enseigne « Corelli's Head ».

L'hégémonie de Haendel, puis l'avènement des grands classiques, Haydn, Mozart, Beethoven, éteindront graduellement ce zèle, sans diminuer le respect qu'inspirent le nom et l'œuvre. Peu avant le milieu du siècle, Nicola Matteis le jeune exécute encore couramment des sonates de l'op. V. Beaucoup plus tard, vers 1790, Billington publie chez G. Walker, adaptés pour orgue, clavecin ou piano-forte, les concertos de l'op. VI « tels que les joue M. Cramer ». François-

Hippolyte Barthélémon, Bordelais fixé à Londres, un très grand maître injustement oublié, fait entendre, le 24 février 1791, au concert du *New Musical Fund*, un solo de Corelli [119]: lui et son ami Johann Peter Salomon, Rhénan qui avait aussi fait de l'Angleterre son pays d'adoption, furent les tout derniers fidèles. Eux disparus, Barthélémon en 1808, Salomon en 1815, l'admiration de Corelli passe au plan archéologique.

En 1832, il trouvera même un opposant, William Gardiner, qui écrit dans *The Music of Nature* : « Pendant des années, les lugubres airs de Corelli furent la seule musique instrumentale jouée dans nos théâtres, et on les donnait, en ce temps-là, comme une musique destinée à créer une atmosphère joyeuse avant la pièce (*a mirth-provoking music before the play*) ». Mais William Bingley, deux ans plus tard (*Musical Biography*, I, Londres 1934, pp. 287-291) manifeste un enthousiasme intact, et fondé sur une indéniable connaissance de l'œuvre, et John Hullah, dans son *History of modern music*, de 1862, va plus loin dans l'éloge que n'importe quel panégyriste du XVIIIe siècle : « Le progrès dans l'art, écrit-il (p. 145), ne procède pas toujours comme par un plan incliné. Il est de temps en temps stoppé par des barrières hors desquelles on ne voit pas d'issue, et qui, aux yeux du commun sont infranchissables. Il semble que quelques-unes des plus prohibitives aient été surmontées par le génie de Corelli. S'il y a jamais eu un inventeur, c'est lui. Il n'apparaît pas qu'il ait eu des modèles, pas même un point de départ. Il n'a ni perfectionné, ni corrigé, ni modelé, ni transformé : il a créé — la première musique, pure et simple; et il a montré, le premier, que les sons possèdent des affinités et une signification qui leur sont propres et qui, sans être aussi évidentes ni aussi précises que celles des mots, n'en sont pas moins intimes et profondes. »

C'est en France que la révélation de Corelli eut les résultats les plus inattendus ; elle n'entraîna pas seulement l'éclosion d'une école de compositeurs exécutants bientôt capables de s'égaler à leur modèle, mais l'ennoblissement du violon, écarté jusque-là comme vulgaire par notre bonne société;

tandis que, devançant la Querelle des Bouffons, une furieuse polémique entre les goûts français et italien se déclenchait à cette occasion.

Bien que des violonistes comme Bocan ou Constantin eussent, épisodiquement, connu la faveur mondaine, et que d'autres, groupés en « bandes », se fussent rendus indispensables aux ballets, leur instrument n'avait jamais pu se faire admettre dans les salons français sur un pied d'égalité avec le luth, le clavecin ou la basse de viole. En raison de sa sonorité plus rude et de ses humbles débuts ménétriers, il restait abandonné aux laquais, et le répertoire des « pièces » telles qu'en exécutaient les violes et le clavecin lui était fermé. Ce magnifique soprano instrumental devait se contenter de jouer des danses ou des tutti d'opéras.

Il fallut, pour changer cela, le double rayonnement d'un nom qui venait du dehors, tout chargé de gloire, et d'une forme musicale nouvelle encore pour la France, malgré le prestige dont elle jouissait au delà des Alpes depuis près d'un siècle : *Corelli* et la *Sonate.*

Un an après le triomphe à Paris du *Xerse* de Cavalli, la mort de Mazarin, en 1661, avait été le signal d'une violente réaction contre la musique italienne que le cardinal patronnait. *L'Ercole Amante* du même Cavalli, si longuement attendu, tant prôné à l'avance, ne trouvait que tiédeur en 1662. Henry Prunières, qui a magistralement retracé l'histoire de ces revirements, a montré Lully prenant la tête de la cabale qui visait à faire place nette de ses ex-compatriotes, et ne tolérant de musique italienne qu'à l'église, où elle ne pouvait porter ombrage à la sienne [120].

Cependant certains dilettanti se lassaient des ballets et des opéras de Baptiste, et en concevaient une impatience d'autant plus grande de connaître enfin ces nouveaux auteurs italiens, Buononcini, A. Scarlatti, Corelli, de qui les voyageurs rentrés de Rome ou de Venise leur contaient merveilles.

C'est par l'église que, lentement, se dessina le retour offensif. Un peu plus tard, au plus fort de la mêlée, un des inter-

locuteurs que met en scène le polémiste Lecerf de la Viéville s'exclame : « Je t'en nommerai tant que tu voudras, et non seulement des musiciens de profession, mais des gens de qualité, des *Prélats* qui ne chantent plus et ne font plus jouer chez eux que des pièces italiennes, des sonates. » (*Comparaison*, II, p. 54.) Nous savons en effet, par Séré de Rieux et plusieurs autres, que le premier et le principal introducteur en France de ces musiques d'outremont fut un abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, chez qui avait lieu, chaque semaine, un concert dont « ces bons ouvrages » faisaient tous les frais [121]. Le *Mercure Galant* de 1680 mentionne, orientés pareillement, les concerts qui se donnaient à Dijon, chez M. de Malteste.

Les choses allèrent au point que le snobisme s'en mêla, bien que le mot ne fût pas encore inventé. Le nom de Corelli commença à se détacher très au-dessus de ceux de Buononcini et des autres, et pour tout un clan, symbolisa la perfection de l'art nouveau.

Une des meilleures preuves en est la façon dont furent mises au jour les premières sonates françaises, composées en 1692 par François Couperin. En les publiant, tardivement, en 1726, sous le titre *Les Nations*, il les fit précéder d'un *Aveu de l'auteur au public*, dont voici un fragment :

... « La première Sonade de ce Recueil fut auscy la première que je composay et qui ait été composée en France. L'Histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimeray les œuvres tant que je vivray, Ainsy que les Ouvrages françois de Monsieur de Lully, j'hasarday d'en composer une, que je fis exécuter dans le Concert où j'avois entendu celles de Corelli; connoissant l'âpreté des François pour les Nouveautés étrangeres, sur toutes-choses, et me deffiant de moy-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ay, effectivement, auprès du Roy de Sardaigne, m'avoit envoyé une Sonade d'un nouvel Auteur italien : je rangeay les lettres de mon nom, de façon que cela forma un nom italien que je mis à la place. La Sonade fut dévorée

avec empressement; et j'en tairay l'apologie. Cela cependant m'encouragea, j'en fis d'autres; et mon nom italiénisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissemens. Mes Sonades, heureusement, prirent assés de faveur pour que l'équivoque ne m'ait pas fait rougir. »

L'admiration de Couperin ne devait pas se démentir. Il en a plusieurs fois rendu témoignage dans son œuvre. André Pirro note (*Les Clavecinistes*, p. 89) que la *Milordine* a même coupe qu'une gigue en *sol* mineur de l'op. IV, et il signale d'autres points de ressemblance. Mais Couperin a rendu à Corelli un hommage encore plus explicite dans la *Grande sonade en Trio intitulée le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli,* composée en 1722 ou 1723, à l'apogée de sa carrière, et publiée en 1724 dans le recueil *Les Goûts Réunis.* Là, dans un style où les allusions sont fréquentes à la manière d'Arcangelo (sans que le piquant ou l'invention harmonique de l'auteur se laissent oublier un instant) nous voyons successivement représentés sept épisodes très courts : *Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles* (gravement, C.) — *Corelli, charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa Joye. Il continue avec ceux qui l'accompagnent* (gayment 6/8) — *Corelli buvant à la source d'Hypocrêne, Sa Troupe continüe* (2/2) — *Entouziasme de Corelli causé par les eaux d'Hypocrêne* (Vivement 3) — *Corelli après son Entouziasme s'endort, et sa Troupe joue le Sommeil suivant très doux* (C) — *Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon* (Vivement, 3) — *Remerciement de Corelli* (Gayment, C). Manfred Bukofzer note avec juste raison (*op. cit.* p. 249) que certains mouvements, en particulier le premier et le dernier, pourraient facilement être pris pour d'authentique Corelli.

Il n'en fallait pas tant pour qu'on accusât Couperin de se faire « le serviteur passionné de l'Italien » : l'épithète est de Lecerf de la Viéville que nous retrouverons plus loin, et M. Fausto Torrefranca a tort de la prendre à la lettre [122]. Après une période d'entraînement juvénile à laquelle nous

devons les sonates de 1692 et le subterfuge grâce auquel elles tracèrent leur chemin, Couperin s'était créé un vocabulaire et une syntaxe musicale entièrement originaux. Son *Apothéose de Corelli* est un acte de déférence à la mémoire d'un grand disparu en même temps qu'un trait de courtoisie diplomatique : une grande école instrumentale française s'est créée, capable de tendre la main, sans s'humilier, aux compositeurs italiens.

Le point de vue se précise, avec toute la clarté désirable, dans l'*Apothéose de Lully* de 1724, publiée en 1725. Couperin, cette fois, met en scène le Florentin, à qui les dieux offrent une place au Parnasse. L. se rend à l'invite d'Apollon. Après l' « accueil entre doux et agard fait à Lully par Corelli et les Muses italiénes », Lulli remercie Apollon qui exhorte les deux chefs d'école à unir leurs styles, dont la fusion doit faire « la perfection de la musique ». Sur quoi ils jouent ensemble un *Essai en forme d'Ouverture*, puis chacun un air de sa façon, puis, ensemble à nouveau, une courte sonate intitulée *La Paix du Parnasse*. De cette sonate, Manfred Bukofzer écrit (*loc cit.*) : « Excepté dans sa musique religieuse, Couperin n'a rien écrit de comparable au majestueux et habile contrepoint de cette sonate, qui semble cimenter (belie) le léger appareil de style rococo. »

On doit croire que l'idée de ce rapprochement était dans l'air. L'année (1725) où paraissait l'*Apothéose de Lully*, une « Idylle en musique par M. Bouret » (pour les paroles, le compositeur n'étant pas nommé), *Le Triomphe des Mélophilètes*, exploitait le même canevas allégorique. Elle n'a pas été conservée, mais d'après le compte rendu qu'en donnait le *Mercure de France* (déc. 1725), nous savons qu'à la cinquième scène « on chante un chœur suivi d'un petit prélude pour Mercure, qui vient rendre compte à Apollon de la commission qu'il lui a donnée, d'évoquer les ombres de Lully et de Corelly ». Les « Illustres ombres » paraissent, Apollon leur adresse une apostrophe bien sentie. Musique de l'un et l'autre, exécutée par les Mélophilètes, sur quoi l'Ombre de Corelli conclut :

Ils ont embelli leur modèle
En prêtant à nos airs une grâce nouvelle.
C'est nous rendre encor plus qu'ils n'ont reçu de nous;
Mais bien loin d'en être jaloux
Nous rentrons satisfaits dans la nuit éternelle
(*Mercure de France,* déc. 1725.)

Telle est la similitude des sujets et la concordance des dates qu'il n'y aurait pas grande témérité à imaginer une connexion, soit que l'*Idylle* de Bouret ait repris, en l'amplifiant, le Concert de Couperin, soit que le compositeur, ayant mis en musique le *Triomphe des Melophilètes,* n'en ait gardé, pour la publication, que les parties purement instrumentales dont il aurait formé l'*Apothéose de Lully.*

Mais il nous faut revenir sur les événements musicaux qui s'étaient déroulés dans l'intervalle. De la seule année 1695, trois ans après l'innocente supercherie de Couperin, datent les sonates de Jean-Fery Rebel, Sébastien de Brossard, Elisabeth-Claude Jacquet de Laguerre : et ceux-ci ne s'embarrassent plus de pseudonymes.

L'extraordinaire retentissement de l'op. V stimule encore « cette fureur de composer des sonates à la manière italienne » qui envahit notre musique. « Quelle joye, quelle bonne opinion de soi-même n'a pas un homme qui connoit quelque chose au cinquième Opéra de Corelli ! » grogne Lecerf de la Viéville (II, p. 55).

Entre 1700 et 1723, date à laquelle est publié le premier livre de Leclair — notre véritable chef d'Ecole, « le Corelly de la France » dira Blainville — sortent plus de trente recueils de sonates, quelques-uns dus à des étrangers, Italiens comme Mascitti, Piani, Fedeli, Anglais comme Henry Eccles; la grande majorité à des Français dont plusieurs sont loin d'être de simples imitateurs. Lionel de la Laurencie a jeté la plus vive lumière sur les premiers travaux de nos sonatistes, les liens qui les rattachent à leur modèle, et la valeur de leur apport personnel, considérable en ce qui concerne Duval, Senaillé, Francœur le fils, Jean-Fery Rebel.

Je ne puis que renvoyer le lecteur à l'ouvrage fondamental qu'est l'*Ecole française de violon.*

Il ne faudrait pas croire que l'influence de Corelli se limite chez nous à la sonate : on en a récemment signalé de beaux traits dans les cantates de Bernier [123] (vers 1703) ; Dandrieu intercale *La Corelli* dans les pièces de son *Deuxième livre pour le clavecin* (1727), Blavet transcrit pour la flûte des gavottes de l'op. V; Spourni publie sous les initiales V. S. des *Sonate a tre, Due Violini e Basso. Imitatione del Signor Corelli;* d'innombrables *Folies d'Espagne* pour violon, guitare, mandoline, flûte, harpe, prolongent jusqu'à la fin du siècle le souvenir de la *Follia;* les théoriciens empruntent des exemples à ses adagios ou à ses danses [124].

Plus lents qu'en Angleterre, nos éditeurs se décident à graver l'op. V, Foucault vers 1701, puis en 1708 Charlotte Massard de la Tour, puis Ballard; les autres livres suivent. Il n'est pas, au XVIIIe siècle, de bibliothèque d'amateur ou d'institution qui ne possède la presque totalité de son œuvre [125]. L'académie de Lyon, qui joue peu d'Italiens pendant sa période de début, de 1713 à 1718, lui fait place [126]. Au Concert Spirituel, la séance inaugurale du 18 mars 1725 attribue la vedette au *Concerto de Noël,* en plein milieu du programme : on le suit au répertoire de cette vénérable institution jusqu'en 1766.

Cependant le violon, grâce à la prééminence que la sonate lui a conférée sur les autres instruments, a pénétré peu à peu chez les « honnêtes gens ». Lecerf de la Viéville écrivait en 1705 : « Cet instrument n'est pas noble en France... *mais enfin un homme de condition qui s'avise d'en jouer ne déroge pas* ». En 1738, le *Mercure de France* est obligé de morigéner les grands seigneurs qui font publiquement étalage de leur talent de violonistes, et rivalisent avec les professionnels. Il fallait que l'élan donné dès les premières années du siècle fût puissant, et le règne de la sonate inéluctable, pour qu'un tel bouleversement musico-social ait pu se produire.

Car les résistances n'avaient pas manqué. Les tenants du clavecin, de la viole, les compositeurs de l'ancienne école,

s'étaient plus ou moins ouvertement insurgés. Marais ne cessait de « déclamer contre les sonates » [127]. Saint-Lambert, dans son *Nouveau traité de l'accompagnement* (1707), remarquait avec discrétion qu'il y a des gens qui admettent de « mauvaises progressions » dans les accompagnements; et qu' « on en trouve dans les *Sonnantes* (*sic*) du fameux Corelli, si célèbre maintenant dans l'Europe, et à la mode parmi nous depuis quelques années ».

Mais surtout, fait nouveau en France, une opération critique de grande envergure s'était montée, qui donnait pour armes à nos esthéticiens, non des articles ou des libelles, mais de véritables volumes.

Cette querelle, sottement allumée en 1702 par le *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra,* où l'abbé Raguenet exaltait avec une insigne maladresse les mérites de nos rivaux, a été retracée et commentée déjà. J'en retiens seulement l'élément essentiel, la réponse en quelque sept cents pages d'un in-douze serré, que lui fit un garde des sceaux du Parlement de Rouen, Lecerf de la Viéville de Freneuse. Sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* [128], dont j'ai cité plus haut quelques passages, définit de façon vive et ingénieuse une esthétique française de clarté, de simplicité, de raison, qui se rattache aisément à ce que nous savons de l'esprit du grand siècle. Dans le détail, elle défend l'opéra lulliste contre l'école lyrique italienne, représentée surtout par Buononcini, et notre musique instrumentale contre celle de Corelli. A l'égard de ce dernier, la Viéville est d'une violence et d'une injustice qui surprennent. Il lui reproche de heurter le goût par le décousu de son style, la bizarrerie de ses traits, la monotonie de ses répétitions, et surtout « l'aigreur de ses dissonances ».

Il lui avait, au début de la polémique, imputé quatorze quartes consécutives, « dans je ne sçai quelle Pièce », et vingt-six sixtes dans la 11e sonate de l'op. IV. L'abbé Raguenet prenant prétexte de ce vague pour mettre en doute sa compétence, il répond par une charge à fond contre l'har-

monie de Corelli : « Je crois, dit-il, qu'il (l'abbé Raguenet) les trouvera (les sixtes) dans le Prélude de cette 11ᵉ sonate : 3 d'abord et 23 incontinent après, en deux parties différentes. Et pour essayer de lui donner moins méchante opinion de moi, je l'avertis que dans ce seul Prélude qui n'a que 24 mesures, il trouvera encore tous les mauvais progrès imaginables, sans aucune suposition qui les adoucisse (il s'agit de marche mélodique — progrès — des parties, *supposition* étant ici pour *note de passage*). Progrès de quarte diminuée sans supposition de tierce dans le second dessus 1ʳᵉ mesure, progrès de fausse quinte dans la basse 2ᵉ mesure, progrès de triton au même endroit, progrès de sexte majeure dans le second dessus 4ᵉ mesure, progrès de 9ᵉ dans le second 9ᵉ mesure, et que scai-je ? Ces progrès, comme l'abbé sait si bien, sont contre toutes les règles. Ils semblent ici placez en dépit des règles, pour se moquer des règles, et de la suite et de la douceur des chants, et ils font aussi des effets insupportables. Il trouvera aussi un vrai carillon de mort dans la 17.18.19 et 20 mesures, forces redites partout; et ce qui est de pis à mon goût, un premier dessus qui est toujours de la dernière pauvreté, et qui n'a que le rebut du chant : il trouvera enfin 12 septièmes de suite en une mesure et demie, et ceci deux fois, etc. » (*Comparaison,* IV, 202.)

Faut-il ajouter que ces griefs sont exagérés de façon flagrante, que les *progrès* si âprement relevés ne présentent rien de choquant, et que les sixtes et septièmes consécutives sont d'espèces différentes, ce qui légitime parfaitement leur succession ?

Mais notre critique enrage, et ne cèle pas sa mauvaise humeur : « J'en demande pardon aux Musiciens François. J'avois jusqu'ici flatté *ce* Corelli. La crainte de paroître partial et prévenu contre les Italiens, m'avoit conduit à trop de ménagements. Quand M. l'Abbé m'en priera, j'achèverai de critiquer notre 11ᵉ Sonate... » (II, 203.) Pour ne pas allonger démesurément ce chapitre, je ne reproduirai pas toutes les pointes de La Viéville, tant contre l'auteur des sonates que

contre les violonistes, organistes, clavecinistes qui ne jurent que par lui (III, 92).

Le malheur est que son pamphlet, quelque verve qu'il y dépense, porte à faux. La partie si l'on peut dire, statique, la reconnaissance des mérites de Lulli et de son Ecole en reste parfaitement valable. Au contraire l'outrance des reproches articulés contre les Italiens, et Corelli en particulier, leur enlève toute force démonstrative — pour nous surtout, à qui le recul du temps masque souvent, entre les deux camps adverses, des dissemblances capables, il y a deux siècles, de les enrager l'un contre l'autre.

Ne soyons pas trop prompts à nous accuser de myopie. Ce genre de nivellement se produit plus vite qu'on ne pense: l'auteur des *Lettres sur la musique Françoise en réponse à celle de J.-J. Rousseau* (1754), accuse les Italiens de sa génération d'avoir oublié l'ancienne simplicité pour « briller, papillonner, caracoler », et selon lui « du temps de Lully et de Corelli, les deux musiques, Italiennes et Françoises, étoient presque les mêmes ». Pour Hawkins, Lully et Corelli associés « doivent être considérés comme les premiers à avoir perfectionné cette sorte d'harmonie instrumentale que l'Europe entière a pratiquée et admirée pendant un demi-siècle » (II, 754). Du côté italien, Arteaga loue en Corelli « sa facilité à concilier le goût des deux nations [129] ». De fait, l'étude désintéressée de sa musique nous a montré qu'il n'avait nulle animosité à l'endroit de nos danses ou des ouvertures lullistes.

Au reste, Lecerf de La Viéville et ceux dont il s'était fait le porte-parole en furent pour leurs frais. On a déjà vu, dans le domaine de la musique pratique, la réponse des compositeurs : les recueils de sonates françaises devant lesquelles, progressivement, les Pièces perdent du terrain; seuls les clavecinistes et les violistes en écrivent encore, mais en s'annexant des tournures, batteries, brisures, constructions mêmes, empruntées à l'écriture des violonistes italiens.

Les théoriciens cèdent à leur suite, ainsi qu'il arrive assez souvent. A partir de 1715-1720, notre littérature tout entière

est corelliste. D'innombrables professions de foi, détachons celle de Séré de Rieux, de qui les vers mirlitonesques ont du moins une certaine saveur. Dans son épître, *La Musique*, il a d'abord mis en scène le mélomane réactionnaire :

Loin de nous les auteurs dont la fière Italie
Etale vainement la sçavante folie.
Chez eux tout est extrême, et jamais de bon sens
Ne régla leurs desseins ou trop vifs, ou trop lents.
Leur sonate à Lully n'eût paru qu'un caprice
Propre à former la main par un vif exercice...

A quoi l'auteur répond, par la bouche de l'amateur conscient :

Mais par le temps au vrai le sage accoûtumé,
De sa prévention cesse enfin d'être armé,
Et d'un goût étranger l'exacte connoissance
Détruit les préjugés qu'inspire la naissance.
De la Sonate ainsi reconnoissant le prix,
Par un docte progrès en France on fut épris.
Déjà par ce chemin la sçavante Italie
A versé sur nos sens une aimable folie.
Corelli par ses sons enleva tous les cœurs... [130].

Ce fou d'Hubert Le Blanc, parti en guerre contre le violon pour défendre, trop tard, les intérêts des violistes, s'incline devant un nom qu'on ne discute plus : « Quand on continue sa route, on se sent arrêté, sans pouvoir passer outre par Corelli (*Quo me fessum rapis, Corelli, tu maximus ille es*). Il est question si cet Inventeur de la sonate, n'auroit pas tout d'un coup saisi le bon, dans la Musique Instrumentale; et de même qu'Homère trouvant dans le passé personne qui l'imitât, il ne se rencontra non plus à l'avenir personne dont il fut imité [131]. »

Et, pour le clan adverse, l'abbé Pelegrin [133] : « Corelli commença en 1700 de donner ses ouvrages au public; on y trouve encore aujourd'hui le beau chant, le beau naturel,

les cadances dans le goût françois et un beau coulant; s'il y a des batteries elles sont modérées et placées à propos; c'est une musique élégante, les amateurs du bizarre la trouvent trop simple aujourd'hui ainsi que les operas de M. de Lully. Les Italiens de notre temps s'en écartent furieusement. »

C'est un concert unanime d'acclamations et de louanges. La dernière argutie à laquelle on se risque, consiste à faire de Corelli un pur produit de l'enseignement lulliste : « Il est constant que Corelli reconnaissait devoir sa musique à Lulli, ce grand maître de Musique en France (!) ce seroit donc nous, qui aurions formé la musique italienne. » (Travenol, *La Galerie de l'Académie Royale de musique*, 1754, p. 33.)

CONCLUSION

Comme je l'indiquais au début du présent livre, et comme on aura pu s'en convaincre en cours de route, mon héros n'y apparaît plus tout à fait sous le même jour que dans la première étude que je lui avais consacrée. Il est de simple honnêteté d'en convenir et d'indiquer, sommairement, les motifs de ce changement d'attitude.

Tout d'abord, le ton d'hagiographie qui était celui d'un grand nombre de biographes de Corelli m'avait poussé, par réaction, du côté des historiens « objectifs » de l'école de Riehl, Andréas Moser, Ecorcheville : avec un peu plus de recul, leur objectivité me semble à peine moins tendancieuse que les débordements lyriques contre lesquels j'avais tenté de me prémunir.

D'autre part, une familiarité déjà longue avec Vivaldi, plus récente avec Albinoni et Bonporti, m'incitait à préférer ce que leur invention a de jaillissant et de fantasque à la sagesse de la création corellienne.

Enfin, si j'avais des sonates à violon et basse de l'op. V une expérience complète, je veux dire basée sur la lecture

et sur l'audition, le reste de l'œuvre (à part le *Concerto de Noël*) ne m'était connu que par la lecture des partitions. Or, la musique instrumentale de l'époque 1650-1750, et plus particulièrement celle des Italiens, ne peut être pleinement jugée qu'à l'audition, en raison d'une particularité sur laquelle on n'a pas insisté autant qu'elle le mériterait, savoir: les compositeurs de cette école, *tous exécutants*, avaient un sens de la sonorité qui leur faisait employer, probablement d'instinct, les combinaisons les plus riches non seulement en harmoniques supérieurs, mais aussi en sons résultants graves, propres à étoffer les basses. Si bien que des musiques pour archets dont l'écriture à deux ou trois voix peut sembler maigre et schématique à la simple lecture, ont, pour l'oreille, une surprenante plénitude. De cela, le récent renouveau de l'orchestre de chambre ne cesse d'apporter confirmation, et Corelli en est l'un des principaux bénéficiaires. Car les nouvelles formations, après avoir basé leur répertoire sur Bach et Vivaldi, l'ont élargi. Le tricentenaire de la naissance du maître de Fusignano l'a désigné l'un des premiers à leur attention, et l'on s'est vite persuadé qu'il supportait la comparaison et que ses *concertos*, avec de tout autres caractères, une éloquence plus grave, une structure plus archaïsante, tenaient auprès des *Brandebourgeois* et de l'*Estro armonico*.

Ceci ne veut pas dire que les panégyristes le plus intempérants doivent être aveuglément suivis.

A partir de la Querelle des Bouffons, les corelliens ne sont plus d'accord sur leurs motifs de prôner Corelli [134]. Les uns font de lui un sensitif, d'autres, un spéculatif; il est selon l'occurrence tout instinct ou toute raison. Qu'on exalte en lui le violoniste ou le compositeur, on lui concède toujours la première place, au moins dans la chronologie, comme s'il eût tiré du chaos le violon et toute musique instrumentale. Quelques exemples seulement, parmi les plus frappants. C'est J.-B. Cartier, cependant fort épris de vérité historique, et qui écrit : « Avant Corelli l'art de jouer du violon étoit absolument ignoré : la pratique de cet instrument étoit abandonné à la routine de quelques musiciens ignorans qu'on

ne peut qualifier du titre honorable d'artistes » [135]... à quoi M. Paul Stoeving ne craint pas de faire écho : « C'est Corelli qui haussa l'art des violoneux (fiddling) à la dignité d'un Art, mis sur le même plan que les autres; qui le premier, dans son pays pour le moins (!), délivra du souvenir des tavernes du Moyen âge, du vagabondage d'antan, et affranchit les violonistes de leur désagréable réputation de gueuserie, d'escroquerie, et de ce relent de boissons fortes qui collait à eux comme à un nageur ses vêtements mouillés... »[136].

En matière de composition, un savant pondéré, Choron, lui attribue, avant Maroncelli, le même éclatant mérite d'inventeur : « Corelli qui vivait en 1700 fut le premier qui tira de l'enfance la musique instrumentale... Les sonates de Corelli excitèrent l'émulation générale : bientôt il se forma des exécutants et des compositeurs, non seulement pour le violon, mais encore (et cependant sur son modèle) pour les autres instruments. On distingue dans les progrès de la musique instrumentale trois âges; le premier commençant à Corelli, etc... » [137] ce qui donne, par delà trois ou quatre générations ce couplet que je ne résiste pas au plaisir de citer : « C'était une entreprise que de faire exécuter sur les petits violons de Médard, au vernis criard et au son médiocre, les sarabandes d'Arcangelo Corelli; ces sarabandes chaudes de passion, de murmures amoureux et de fleurs, dorées du soleil de là-bas, palpitantes, émues et tragiques comme un poème de l'Arioste... Cette musique, c'est pour Watteau, à qui l'Italie manquera toujours, un peu des harmonies qu'il y eût trouvées, un peu du jour clair, de la belle vaillance des lignes dans le soleil, un peu de l'impudeur superbe des femmes de Naples et de Venise... » [138].

Or, scrutant la musique même et l'art du violoniste, qu'avons-nous trouvé de tout cela ?

Je sais qu'il faut se montrer extrêmement prudent quand on essaie d'approcher des formes d'époques révolues, faites pour des sensibilités différentes des nôtres. Je sais qu'un seul accord sur lequel notre oreille est blasée pouvait déchaîner des bagarres, un trait aujourd'hui périmé, bouleverser un

auditoire par son imprévu. Ceci posé, il n'en reste pas moins impossible de prendre Corelli pour un novateur à ce point révolutionnaire. Riehl l'a fort bien dit, et Moser, tous deux historiens d'expérience, qui connaissaient leur homme et l'admiraient. Ecorcheville va plus loin qu'eux [139] : « Le fond du caractère de Corelli, écrit-il, est l'absence et le mépris des nouveautés audacieuses. Ce tempérament fut en partie la cause de sa gloire. Son originalité fut de n'en pas avoir. C'est parce qu'il s'est arrêté et fixé dans le domaine conquis avant lui, sans chercher des horizons nouveaux, c'est parce qu'il a exploité pour ainsi dire sur place les richesses accumulées pendant cent ans, que Corelli a laissé une œuvre *perenius aere.* » Sans aller jusqu'à ce déni de toute personnalité — il faut un caractère pour faire acte de conservateur avec ce calme et cette assise — reconnaissons que le jugement d'Ecorcheville contient, sous son exagération, une certaine part de vérité. La technique du violon, dans les traits les plus audacieux de l'op. V, pâlit à côté de celle d'un Uccellini, à plus forte raison d'un Walther ou d'un Biber. Au point de vue formel, M. d'Angeli a montré ce qui avait été réalisé antérieurement à Corelli par Pesenti, par Fontana [140], et M. Vatielli a reconstitué l'apport de l'ancienne école bolonaise, tout en soulignant ce qui sépare les précurseurs bolonais de leur disciple devenu maître : « Il a porté ce style (bolonais) jusqu'à une pureté cristalline, il l'a élevé à un point de perfection classique et certes, l'aile de son génie plane en des espaces d'une beauté sublime à laquelle, malgré tous leurs talents, les anciens Bolonais ne pouvaient espérer atteindre. Au reste, ils étaient les premiers à reconnaître la haute valeur et à admirer l'œuvre de celui qu'ils nommaient « le nouvel Orphée de notre temps » [140 bis].

Nous touchons, ici, au principal, à la substance même de sa musique. Un historien doublé d'un artiste, M. Fausto Torrefranca, y perçoit « des accents pathétiques, une plénitude sonore, vibrante et continue qui nous en révèle l'intime et communicative sensualité. Mais elle (cette musique) est bien plus souvent parcourue d'un frémissement de spiritua-

lité quasi ascétique, surtout dans les mouvements lents »[141]. Le même exégète voit, dans les allegros fugués des sonates d'église « un miracle d'exquise polyphonie pour violon solo ».

Sur ce dernier point, j'avoue ne pouvoir le suivre : ces passages fugués, avec leur thématique courte et sèche se sont rapidement sclérosés, tandis que les fugues des sonates en trio, moins bridées par les difficultés de technique instrumentale, mettent en valeur la beauté d'une écriture contrapuntique dont M. Bukofzer a montré ce qu'elle apportait, de surcroît, à l'élaboration de l'harmonie moderne.

Les accents pathétiques sont relativement rares, et ce n'est pas par eux que Corelli conquiert son auditoire. Ce qui caractérise sa musicalité n'est-ce pas plutôt — on a tenté de le montrer dans le corps du livre — la suavité, une noblesse jamais écrasante, une mélancolie réservée, sauf en un ou deux adagios poignants, une gaîté simple et saine, surtout une entente extraordinaire du dosage des sonorités, qui l'on constate, plus que partout ailleurs, dans les *Concerti grossi.*

Se sent-on, véritablement, en présence du génie ? Y a-t-il une commune mesure entre Corelli et cet ouragan de musique qu'est Vivaldi, perpétuel jaillissement de mélodies, de rythmes, d'harmonies aussi vivaces, pour la plupart, qu'au premier jour ?

Ici se poserait, si l'on avait le loisir et le moyen de le résoudre, un grave problème.

Corelli a connu, de son vivant, la consécration d'une gloire qui n'a fait que s'amplifier après lui.

Vivaldi a eu des flambées de renommée suivies d'un complet abandon. Sa mort a pasé inaperçue : pas de tombeau à la Rotunda, pas d'hommage national. On vient à peine de découvrir la date à laquelle il quitta ce monde, la ville où il fut enterré, si pauvrement que nulle trace ne subsiste de sa sépulture. A cela rien que de normal. L'étonnant est la fortune de Corelli, rapide et définitive, telle que n'en connut ni un Bach, ni un Mozart.

La raison n'en peut se trouver dans son seul talent d'exécutant, pour rare qu'on l'imagine. La foule, aussi bien celle

des salons, ne réagit pas spontanément à une forme d'art à ce point dépourvue des séductions du virtuosisme. Les réputations basées sur le style sont, à l'ordinaire, les plus longues à établir.

Le caractère et la culture ont dû aider puissamment. La plupart des émules de Corelli, instables, errants, vivaient dans le siècle avec une insouciance proverbiale. Nous le voyons au contraire calme, réfléchi, cultivé, considérant son art avec un respect religieux, sans autre passion, à notre connaissance du moins, que la peinture et la musique. Il est sédentaire : on vient à lui, de qui la personnalité possède un rayonnement certain : tel est son ascendant, que les barrières sociales qui reléguaient les musiciens dans une sorte de domesticité plus ou moins dorée cèdent devant lui. Nul doute que la profession ait bénéficié, grâce à lui, d'une considération toute nouvelle.

Autre élément de succès : la cohérence et la continuité de son effort. Lui seul a sur soi-même assez d'empire pour écrire sans hâte, livrer au public, à de longues années d'intervalle, des œuvres qui pourtant se suivent comme les chapitres d'un livre longuement poli, pour ne se permettre aucune incursion dans un domaine autre que celui où il se sait maître.

Le milieu dans lequel l'a placé la faveur du cardinal Ottoboni joue peut-être le rôle le plus important dans l'organisation de cette gloire. Nous avons vu quel snobisme, avant la lettre, a imposé Corelli en France : ce n'était qu'un prolongement de sa vogue romaine.

Talent, caractère, circonstances l'avaient placé au premier rang. Alors s'est produit un de ces phénomènes de cristallisation dont chaque génération nous fournit un exemple ou deux. C'est une chose curieuse que notre besoin d'unanimité. Une époque ne peut avoir deux idoles au même moment. Une fois balayés quelques vagues opposants, le premier arrivé à la gloire draine tout : un abîme de plus en plus profond se creuse entre lui et ceux de ses rivaux de qui les chances étaient à peine moindres que les siennes. Un seul

nom alimente les conversations et les chroniques, et cette notoriété s'accroît comme une boule de neige gigantesque. Les incompétences s'en mêlent : que de gens ont cité, dans une conversation mondaine, Wagner, Debussy, Stravinsky, Honegger avant d'avoir entendu d'eux une note ? L'abbé Raguenet fait certainement la bête quand il accuse Lecerf de La Viéville, musicien averti, de prendre Corelli pour un compositeur dramatique à cause du « Cinquième Opéra » [142]. Mais c'est le type même de la bévue de snob, que bien d'autres ont pu commettre; et qui, par surcroît, porte pierre. Ragots, polémiques, récits de voyageurs, tout cela s'agglomère aux justes éloges du début pour aboutir, avec le temps, au *chaste and faultless Corelli* d'Avison, à l'admiration de confiance, à une sorte d'élan mystique.

On peut en avoir du regret, pour le tort causé de la sorte à ceux qu'un tel éclat relègue dans l'ombre, avec la complicité de notre propre paresse. L'excellent biographe de Bassani, M. Francesco Pasini a protesté là contre en termes vigoureux : « On mène, dit-il, bien grand tapage autour de quelques noms, autour de quelques œuvres; on veut à tout prix résumer une longue série d'efforts, tout le labeur d'une longue génération d'artistes en ces quelques noms, en ces quelques œuvres — point culminant nous dit-on, d'une série ascendante. On a beau dire et beau faire, c'est peine perdue; l'arbitraire saute trop vivement aux yeux, et le sentiment de notre ignorance se fait plus pénible de ce que nous entrevoyons l'extrême importance de cette époque [143]. »

C'est l'évidence même, et il serait intolérable que les justes honneurs décernés à Corelli aient comme contre-partie obligée l'oubli de tout un monde de compositeurs laborieux, inspirés, parfois géniaux, qui ont amené à pied d'œuvre les matériaux dont il se sert.

Son plus haut titre à la gratitude et à l'admiration des musiciens, c'est moins sa nouveauté ou sa puissance créatrice que l'opportunité de sa venue, et la fermeté de son action au moment où l'on avait besoin d'un chef d'Ecole autour de qui se rallier. Riehl nous a montré Corelli à la charnière de

deux époques de la musique, entre le contrepoint du XVI[e] siècle et la mélodie émancipée du XVIII[e] : en cela sa situation ne diffère pas de celle de Bassani, de Torelli, de Buononcini. Angelo Berardi, dans sa *Miscellanea Musicale* de 1689, se fait gloire et honneur d'avoir composé beaucoup d'œuvres « toujours neuves et diverses *et correspondant aux deux styles, l'ancien et le moderne* ». Plus d'un a, dès ce moment, pleine conscience de se trouver en période de transition. Mais Corelli, mieux que tout autre, s'en rend compte, fait le point, et de là règle son progrès. Son cheminement, de la vieille polyphonie à l'écriture harmonique, est une merveille de sagesse. Comme il a su concilier les tendances presque opposées de Bologne et de Rome, « la première plus docte, la seconde plus idéaliste », selon la remarque de M. d'Angeli, de même il évolue sans heurt entre le passé et ce qu'il perçoit de l'avenir. Et, tout au long de sa carrière, il ne cesse d'affermir la tonalité sur laquelle vivront les classiques, les romantiques et la plupart des musiciens contemporains.

Des hommes de grand sens, comme Riehl, admirent d'abord en lui le compositeur, déplorant qu'il ait été, aux yeux de ses contemporains, dissimulé par le virtuose : ils voient dans ses trios, par delà les nombreux trios italiens de la première moitié du XVIII[e] siècle, les vrais précurseurs du quatuor classique, et dans ses concertos, la clef de l'orchestre de Bach.

Pour ce qui est des origines du quatuor, les choses sont moins simples; d'autres éléments que le trio préclassique entrent en jeu, à commencer par les Fantaisies, Concerts, etc. pour violes dont l'Angleterre du XVII[e] siècle est si riche. D'autre part, tout en mettant Corelli au premier plan dans le domaine du trio, on doit, et il doit beaucoup aux précurseurs qui, à partir de Cazzati, lui ont préparé les voies.

Des *Concerti grossi*, j'ai essayé, plus haut, de rendre à leur admirable réussite l'hommage auquel elle a droit. Mais, tout en reconnaissant leur supériorité, peut-être même celle de l'op. III sur les sonates de l'op. V, c'est à cet op. V et à Corelli violoniste qu'il est légitime d'attribuer l'importance

la plus grande pour les destinées de la musique. Ce qui enlève du prix aux sonates à les considérer en valeur absolue, cette retenue dans l'expression dont la sensibilité moderne peut leur faire reproche, c'étaient, au moment où elles parurent, des éléments positifs, de véritables ferments d'action. Aux yeux des disciples de Corelli, un maître de son envergure ne pouvait s'astreindre sans raison à une écriture si sage. Doué pour le violon comme on nous le dépeint, il lui eût évidemment été loisible de se risquer, aussi témérairement ou davantage que ne l'avaient fait ses devanciers, à l'assaut des difficultés techniques, d'explorer les domaines tout neufs de la virtuosité acrobatique, quitte à se montrer moins strict quant à la pureté du style. Il pouvait aussi, lui dont l'archet possédait tant de charme persuasif, rechercher les applaudissements qu'un certain pathétique à bon marché déchaîne à coup sûr.

S'en abstenir avait une valeur doctrinale et n'était pas sans exiger beaucoup de force d'âme. Ce renoncement, ce « dépouillement » de l'op. V n'a que les apparences de la timidité. Il indique, au contraire, un effort vers la clarté, la sobriété, le bon goût, contre l'envahissement possible du baroque et de l'originalité à tout prix : réaction symétrique, M. Andrea d'Angeli l'a indiqué, de celle qu'en littérature Salvator Rosa, Redi, Tassoni, ont menée contre Preti, Achillini, Marini.

Peut-être ai-je donné trop d'importance à ce point de vue tout moral, et risqué-je ainsi d'humilier l'œuvre devant l'auteur : auquel cas je serais victime de ma maladresse à m'exprimer.

Pour tenter, en concluant, de me résumer aussi clairement que possible — toutes réserves à nouveau faites sur la portée d'une appréciation qui ne peut se baser entièrement sur des données concrètes — l'épithète de « génial » que l'on accole traditionnellement au nom de Corelli, n'a sans doute pas exactement la même portée qu'appliquée à un Vivaldi ou à un Bach. Elle n'implique pas les mêmes envolées, mais

une constante perfection, une modération volontaire, un sens exemplaire des proportions.

S'il a, relativement, peu innové, s'il est injuste de ramener à lui le résultat d'un siècle d'évolution pendant lequel s'est élaborée la sonate primitive, nous lui devons, dans les formes qu'il a pratiquées, les exemples les plus harmonieux. Son style existe, suave et plein; il y a une mélodie, une harmonie, un contrepoint coreliens. Les éléments s'en trouvaient chez ses devanciers de Bologne et de Rome : aucun ne leur avait donné pareil sceau d'achèvement, tant le plénitude, d'ordre, de simplicité.

Celles mêmes de ses œuvres qui ont vieilli restent un modèle d'équilibre sonore et la plus belle leçon d'histoire. Mais plusieurs sonates à trois, presque tout l'op. V, tous les concertos peuvent retrouver leur place au concert.

L'influence demeure intacte, et d'une ampleur qu'on ne soulignera jamais assez. La religion de son art a inspiré à cet homme paisible l'énergie de s'instituer le champion d'un ordre nécessaire dans une Italie déliquescente. L'indiscipline des mœurs rendait faciles toutes les incartades, et c'est le moment où, dans l'Europe entière, les musiciens attendaient un grand changement. En l'empêchant de se produire prématurément, en canalisant, de toute son autorité, en une réforme progressive, ce qui pouvait être la révolution et le chaos, il a puissamment contribué à la mise au monde du classicisme. De façon positive, il a, comme virtuose, fixé un classicisme d'exécution auquel toutes les écoles de violon se réfèrent depuis lors. Ne subsisterait-il rien de son œuvre écrite, que nous serions encore ses débiteurs.

NOTES

1. Ce premier chapitre, surtout en ce qui concerne la période de jeunesse, emprunte beaucoup aux travaux du Dr Carlo Piancastelli (Voy. *Bibliographie*) qui ont complètement renouvelé la biographie de Corelli. Je leur dois tous les détails qui ont trait aux ascendants du maître de Fusignano et au récit de l'abbé Laurenti.

2. Crescimbeni la nomme Santa Baruzzi (*Notizie*, I, 1720, p. 250).

3. Cf. Vatielli, *op. cit.*, pp. 151, 161 à 164.

4. Vatielli, *op. cit.*, pp. 178—180. L'objection de M. Rinaldi— Corelli et Laurenti ont tous deux été élèves de Benvenuti (ensemble, écrit-il, mais qu'en savons-nous ?) — est sans valeur : G. B. Laurenti, né en 1644, avait neuf ans de plus que Corelli ; il avait travaillé avec Ercole Gaïbara et pouvait avoir quelque chose à apprendre à Corelli débutant.

5. Ernst Ortlepp, *Grosses Instrumental- und Vokal-Concert*, t. 15, Stuttgart 1841. Ce n'est que le démarquage d'une inepte nouvelle de Stephen de la Madelaine, *Corelli*, publiée par la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 13 nov. 1836. Mais A. Pougin (*Le Violon*, 1924, p. 81) croit savoir que le récit d'Ortlepp aurait paru antérieurement dans un périodique, d'où S. de la Madelaine l'aurait plagié.

6. J'ai commis cette erreur dans une monographie déjà ancienne sur *Les Violonistes*, malgré l'avertissement de Vidal (*Les Instruments à archet*, II, 1877 p. 111).

7. A. Cametti, m'écrivant de Rome le 8 mars 1932, me confirmait que seul Crescimbeni, qui a rédigé son ouvrage en 1720, a avancé cette date de 1671, mais qu'aucune pièce d'archive n'attestait la présence à Rome de Corelli avant 1675.

8. *Lettre sur la Musique françoise*, p. 45 de la 2e édition, également de 1753.

9. *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel*, Londres, 1760, p. 46. Cf. aussi Hawkins, II, 674 ; Perotti, *Dissertation sur l'état actuel de la Musique en Italie*, traduite par C.-B., Gênes, 1812, p. 7 ; Maroncelli, *op. cit.*, § VI ; Arteaga, dans *Le Rivoluzioni del Teatro musicale Italiano*, 2e éd., Venise 1785, t. II, p. 24.

10. Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, 1732, p. 396.

11. Pierre de Morand, *Justification de la Musique françoise contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*. La Haye, 1754, p. 52.

12. *Corelli*, pp. 46—55.

13. Note de Martini reproduite par F. Vatielli, p. 161, d'après Alfredo Bonora qui l'avait donnée en 1913 dans le journal *Il Resto del Carlino*.

14. *Op. cit.* (Voy. *Bibliographie*).

15. *Paralele (sic) des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra*. Paris, 1702, p. 110.

16. W.-K. Printz von Waldthurn, *Phrynidis Mytilenaei... dritter Theil*. Dresde, 1696, p. 227 « Ferner reisete ich auf München allwo der berühmte Violonist Herr Correlli, unterschiedliche schöne Sachen in Druck gegeben.... »

17. Gerber, *Neues hist.-biogr. Lexikon*, I, 1812, col. 781, qui recopie simplement Hawkins, II, 674. Pougin est plus affirmatif que tous ses devanciers, sans l'ombre d'un argument nouveau. Cf. *Le Violon*, Paris, 1924, p. 67.

18. Chrysander, *G. F. Händel*, I, 1898, p. 357, note.

19. A. Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher* in *Recueil de l'I. M. G.*, IX, p. 414 sqq.

20. Le Dr Alfred Einstein a fait à ce sujet de longues — et infructueuses — recherches dans les archives de Munich. Il a bien voulu me confirmer par lettre l'absence de tout renseignement et me faire part de sa très vraisemblable hypothèse. — N. B. Dans son *Musicalisches Lexicon* de 1732, J.-G. Walther, *sans autre référence que Printz*, déclare que « Corelli était en 1680 au service de l'électeur de Bavière ». C'est ce que Hawkins, Gerber et les autres ont développé.

21. Le Dr Piancastelli date ces événements de février (*op. cit.*, p. 43). La date d'arrivée à Rome du comte de Castlemain doit être avancée, comme il résulte du *Ragguaglio della solemne comparsa fatta in Roma gli otto di Gennaio* 1687, *dall'ill. conte de Castelmaine... alla santa sede apostolica*, etc. Roma Ant. Ercole (1687). Dans cette relation il est également question du concert donné chez Christine de Suède avec 100 *musici* (chanteurs) et 150 *sonatori* (instrumentistes). Sur Christine de Suède et la musique, cf. De Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino*. Paris, 1899, et surtout A. Cametti, *Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*, Rome, 1931.

22. L.-L. Valdrighi, *Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este*, in *Atti... di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, série III, vol. II, IIe Partie, 0. 486 et 492. — A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*

Berlin, 1923, p. 70, croit à la réalité de ce séjour à Modène. Il s'appuie sur ce que l'op. III de Corelli paraît en 1689 à Rome et à Modène, dédié à François II, duc de Modène, et sur ce que la bibliothèque de cette ville conserve beaucoup d'œuvres de Corelli, gravées ou manuscrites.

23. Edward J. Dent, *Alessandro Scarlatti*, Londres, 1905, p. 74. Dès 1702, Crescimbeni, dans ses *Comentari intorno alla sua istoria della volgar Poesia*, p. 148, dit merveilles des concerts donnés chez le cardinal, et « regolati da Arcagnolo (*sic!*) Corelli, famoso professore di Violino ». L'influence d'Ottoboni est déjà considérable. De nombreux musiciens lui ont dédié leurs œuvres, entre autres Albinoni (Sonates à 3, op. IV 1694), Mascitti (op. V, Paris, 1714). — Les *Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia* d'Adami da Bolsena, Rome, 1711, contiennent une épître à lui adressée, ainsi que son portrait par F. Trevisani, gravé par L. Frey. En 1739, le président De Brosses, qui se plaint d'avoir été reçu par lui avec une froideur protocolaire, trace de lui une esquisse peu flatteuse : « Il est vieux et cassé, fort décrédité par ses mœurs, ayant toute sa vie été grand ruffien et peu circonspect sur le décorum à cet égard » (*Lettres familières*, éd. Paris, 1885, II, p. 121) « sans mœurs, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien » (*ib.*, p. 347). « Ruiné » doit s'entendre de son physique, car l'article nécrologique consacré à Ottoboni par le *Gentleman's Magazine* de mars 1740 (il était mort le 17 février) nous dit qu'il était titulaire de neuf abbayes dans les États de l'Église, de cinq autres à Venise, et de trois en France.

24. Signalé par Piancastelli, *op. cit.*, p. 45. On n'en a retrouvé que le livret, de Francesco Mario Paglia. Le titre indique en outre : *Musica di Gio. Lorenzo Lulier* (sans doute la musique vocale), *concerti d'Arcangelo Corelli* (sans doute les intermèdes symphoniques, qui peuvent avoir été de véritables *Concerti grossi*).

25. Cité par G. Hart, *The Violin and its music*. Londres, 1881, p. 183.

26. Le *Catalogo dei maestri... della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma*, Rome, 1845, l'indique en 1700 comme « Guardiano della sez. strumentisti della Congregazione » (F. Piovano, *Beiträge zu Rob. Eitner's Quellen Lexikon*, III, p. 17).

27. M. Rinaldi, *op. cit.*

28. C.-F. Piancastelli, *op. cit.* De la promotion sont encore P. Antoni Fenaruoli da Brescia, D. Niccolo d'Aragona Napol. Principe di Cassano (Crescimbeni, *L'Arcadia*. Rome, 1711, p. 368).

29. J.-B. Mancini, *Réflexions pratiques sur le chant figuré*, trad. Rayneval, Paris, 1794, p. 16.

30. *Hist. mus.* III, 552-554. Cf. aussi Burgh, *Anecdotes of Music*, II, Londres, 1814, pp. 260-263.

31. *Op. cit.*, p. 92-93. Dans le ms. de *Laodice* il faut lire : « Ti rendo *amor* et non ti rende *ancor.* »

32. Rinaldi, *op. cit.* p. 249-250.

33. Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli*, 1891, p. 222. Je dois cette indication à Andrea della Corte, *Corelli a Napoli*, (*Il Giornale*, 1er avril 1953).

34. U. Prota Giurleo, *Breve Storia del Teatro di Corte*, etc., p. 67 d'*Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli* (recueil d'études publié par F. de Filippis, Naples, 1952.

35. Confusion, selon A. Einstein (loc. cit. p. 414) entre Corelli et Torelli : mais Torelli était encore de ce monde ; il a vécu jusqu'au 8 février 1709.

36. *Op. cit.*, p. 56-57.

37. D'après A. Schering, *Zum Thema : Händel's Entlehnungen. Recueil de l'I. M. G.*, IX, p. 247.

38. A. Moser, *Gesch. des Violinspiels*, p. 73, n. 3 : selon lui, le Valentini de Burney serait le flûtiste Roberto Valentini.

39. Cf. Piancastelli, *op. cit.*, p. 62-64, 72. Voir aussi, au sujet de l'anoblissement posthume de Corelli, la correspondance échangée entre Ippolito Corelli et le Prince Electeur Johann Wilhelm, in A. Einstein, *op. cit.*, p. 422 sqq.

40. *Catalogo della Mostra Corelliana* (voy. *Bibliographie*).

41. Alberto Cametti, *Arcangelo Corelli, i suoi quadri e i suoi violini.* Rome, 1927.

42. No 418 de *Musikbücher und Musiker Autographen aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln*, 9 et 10 mai 1927, Liepmannssohn, Berlin, 1927.

43. *Dictionnaire historique des musiciens*, I, Paris, 1810, p. 272. Cf. aussi Francesco Regli, *Storia del Violino in Piemonte*. Turin, 1863, p. 32, et Gerber, *Neues Lex.* 1812, p. 798. Vidal fait remarquer, dans ses *Instruments à archet*, II, 1877, p. 114, que l'apogée du talent de Corelli coïncide avec la période pendant laquelle Antonio Stradivari produit ses meilleurs violons.

44. Abbé Raguenet, *op. cit.*, p. 16.

45. Lettre de T. Dampier à W. Windham, du 4 avril 1741, citée par J.-R. Clemens, *Handel and Carey*, dans *The Sackbut*, janvier 1931.

46. Cette « affaire des quintes » est exposée tout au long par F. Vatielli, *op. cit.*, p. 184-188. Voir aussi à ce sujet G. Gaspari, *La musica in Bologna*, Milan, s. d., p. 15. F. Vatielli, *Le Quinte del Corelli*,

in *Nuova Musica*, Florence, nº 258 ; L. Busi, *Il Padre G.-B. Martini*, Bologne, 1891, p. 93-102 ; D'Angeli, in Piancastelli, *op. cit.*, p. 187-188.

47. *Ertz-Engel, Ertz-Teuffel*, dans la narration de J.-G. Walther (*Mus. Lex.* Leipzig, 1792). M. Piancastelli situe cette rencontre en Allemagne. Mais le récit de Walther, le premier que nous en ayions, nous dit qu'elle se passa à Rome, où Strungk avait accompagné le duc Ernst August de Hanovre. Fayolle, dans ses *Notices sur Corelli*, etc. Paris, 1810, p. 5, reproduit assez inexactement Walther. Sur N.-A. Strungk, cf. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740, p. 352-354, et surtout Fritz Berend, *Nicolaus Adam S.* Hanovre, 1913.

48. Hawkins, *op. cit.*, II, 678.

49. Trevisani a dessiné le frontispice des *Concerti grossi* op. VI.

50. Laurenti, cité par Piancastelli, *op. cit.*, p. 72, n. 35. Pour en finir avec la biographie de Corelli, je signalerai son identité certaine avec un mystérieux personnage que l'on rencontre par deux fois dans le *Quellen Lexikon* d'Eitner :

« Correlida, *Arcangelico,* siehe Tusignano (I, 62) ; Tusignano, *Arcangelico Correlida* (! !).

51. J. Ecorcheville, *La Sonate*, mss. inachevé, inédit, de 69 p., jadis propriété d'Henry Prunières, qui m'en a fait présent en 1933, après la publication de mon premier ouvrage sur Corelli.

52. Sur ces influences bolonaises, cf. Vatielli, *op. cit.*, *passim.*

53. Lionel de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*, 3 vol. Paris, 1922-1924.

54. S. de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1703, art. *Sonate.*

55. Voir plus loin à ce sujet le rapport de Maugars, pp. 140-142.

56. Dès 1655, Biagio Marini écrit souvent des sonates en 3 et 4 mouvements. *La Angela* de Marco Uccellini, en 1645, n'en comporte que 3. Par contre, Massimiliano Neri, Legrenzi, Veracini, vont fréquemment au delà de 6 mouvements, les mouvements lents se réduisant pour la plupart à des formules de transition de quelques mesures.

57. Cf. plus haut, p. 53 le passage de Riehl (*op. cit.*, p. 222).

58. La *Ciacona* du livre II de Corelli compte exactement 127 mesures, le *Passagallo* de Vitali en a 262. Même les sonates du milieu du siècle, celles de Massimiliano Neri, Tarquinio Merula, Montalbano, Marini, sont aussi développées que les trios de Corelli.

59. Et non, comme il est dit dans le *Cours de Composition* de V. d'Indy, II, 80 le seul sujet, dont Bach aurait fait son contre-sujet. Il est également dit, dans le *Cours de Composition* (II, 225), que ce même contre-sujet de Corelli a inspiré la *Sonata Italiana* de F. W. Rust

où il apparaît sous une forme hésitante et enveloppée. M. E. Neufeld a découvert (*Revue S. I. M.*, novembre 1913, que l'original du vieux Rust ne contenait aucune allusion, directe ou non, à Corelli : c'est une interpolation de son ingénieux petit-fils, qui a rajouté ça et là des épisodes de sa façon.

60. Félix Huet, *Etude sur les différentes Ecoles de violon*. Chalons-sur-Marne, 1880, p. 322.

61. *L'Armonico pratico al Cimbalo*, 2e éd.. Venise, 1715, p. 44 (la 1re édition est de 1708). Cf. aussi Arteaga, *le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, 2e éd. Venise, 1785, II, 24 ; Avison, *An essay on musical expression*, 3e éd. Londres, 1775, p. 83.

62. F. T. Arnold. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the 17 th and 18 th centuries*. Londres, 1931, pp. 901-903. Pour qui veut étudier dans le détail l'harmonie de Corelli et particulièrement son chiffrage, d'autres passages (p. 805, 824, 825, 903-905) sont également importants.

63. Voy. : *Bibliographie*.

64. Vincenzio Martinelli, *Lettere familiari e critiche*. Londres, 1758, p. 377-381. La lettre où se trouve ce passage est adressée au comte de Buckinghamshire. La citation inexacte que j'en ai donnée dans *La Technique du Violon chez les premiers sonatistes français* (*Revue S. I. M.*, août-septembre 1911) était empruntée à Fayolle, *op. cit.*, p. 8 et 9.

65. F. Torrefranca, *Arcangelo Corelli*, in Piancastelli, *op. cit.*, p. 149.

66. Le texte en est donné in Piancastelli, *op. cit.*, p. 39.

67. Cf. Riehl, *op. cit.*, p. 198.

68. Alfred Heuss, *Die venetianischen Opern-Sinfonien*. (*Recueil de l'I. M. G.*, IV, p. 465.)

69. Piancastelli, *op. cit.*, p. 53, donne la relation de Crescimbeni où il est dit : «Meraviglioso... fu l'esatto accordo degli strumenti da fiato con quelli da arco... ma cio ch'egli fece col suo strumento eccede la meraviglia stessa... »

70. Lettre du 2 juillet 1913, in Piancastelli *op. cit.*, p. 145.

71. Felipe Pedrell, *Folk-Lore musical castillan du XVIe siècle* in *Recueil de l'I. M. G.*, I, 387.

72. O. Gombosi, *Zur Frühgeschichte der Folia* (in *Acta musicologica*, juillet-décembre 1936, p. 119).

73. Paul Nettl, *Zwei spanische Ostinatothemen*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, I, 694. Cf. encore, sur *Les Folies d'Espagne* A. Moser, *Zur Genesis der Folies d'Espagne* (Archiv für Musikwissenschaft, I, 3) ;

R. Mitjana, in *Encyclopédie... et Dictionnaire du Conservatoire*, 1re Partie, p. 2097 et 2103 ; J.-S. Shedlock, in *Recueil de l'I. M. G.*, VI, p. 175 et 418 ; Dr Carl Brückner, *La Sarabande* in *La Cultura musicale*, T. 4. Bologne 1922 ; M. Pincherle, in *Revue Musicale*, avril 1923, p. 263 ; John Ward, *The Folia*, communication faite au Congrès de la Sté Internationale de Musicologie, Utrecht, juillet 1952.

74. *Mémoires*, in *Revue de Bretagne et Vendée*, I (1888), p. 244. *Les Folies d'Espagne* sont notées dans la *Suite de Dances pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les bals chez le Roy* (*Recueil Philidor*, B. Nat. Vm7 3555.) Elles sont encore considérées comme une danse en 1724, année où Lorenz Mizler les décrit dans sa *Musikalische Bibliothek*, II, p. 100 : « C'est une espèce de Sarabande, qui n'est nullement folle, mais dont l'ancienne mélodie présente beaucoup de beauté, bien que son étendue ne dépasse pas une quarte. » C'est aussi un véritable « timbre ». Un couplet fort leste donné par Mme de C... (Du Noyer) dans ses *Lettres historiques*, Nlle éd., I, 1720, p. 246, porte cette simple indication : « Sur l'air des *Folies d'Espagne.* » Quant aux variations composées à partir de 1700 et jusqu'à nos jours sur ce thème, leur liste emplirait des pages : il en existe pour le violon, le clavecin, le piano-forte, la flûte, la harpe, la guitare, la mandoline, la lyre, et même l'« Instrument appelé Bissex » pour lequel van Hecke, vers 1780, écrit une méthode. M. Ch. van den Borren me signale de nombreux emplois du timbre *Les Folies d'Espagne* dans les chants français et flamands commentés par Fl. van Duyse, *Het oude nederlandsche lied*, Anvers, 1908, pp. 2600 sqq. Ph. Spitta signale de nombreuses adaptations allemandes *vocales* de ce timbre (in *Sperontes « Singende Muse an der Pleisse »*, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Lpz 1885). Selon Wilhelm Tappert, *Sang und Klang aus alter Zeit*, il est donné par divers auteurs pour un thème populaire poméranien, ou suédois, pour une *Danse Macabre* de la Marche, etc.

75. Chrysander, *Haendel*, 2e éd. Lpz 1919, I, p. 357.

76. *Défense de la basse de Viole*, p. 97.

77. La *Follia* de Sivori, dont on retrouve trace dans le programme d'un de ses concerts, à Orléans, le 27 février 1860 (où César Franck tenait le piano d'accompagnement !) débordait le cadre habituel de ce genre de composition. Il y entrait un peu de la *Pastorale* de Beethoven, des danses de sorcières de Paganini, et une anticipation des *Goyescas...* si l'on en croit le libellé des titres :

> « *Folies d'Espagne, exécutées sur le violon par M. Sivori :*
> *Promenade des Masques au Prado*
> *Danse villageoise au son de la musette*
> *Orage et prière*
> *Retour du beau temps et Reprise de la Danse ou le Chant des Sorciers* ».

78. C. von Winterfeld cite dès 1610 un fragment dramatique de Monteverdi où les violons jouent à la cinquième position, ou à la quatrième avec extension.

79. Sur la Cadence dans l'ancienne École italienne, cf. Heinrich Knödt, *Zur Entwicklungsgesch. der Kadenzen im Instrumental Konzert* (*Recueil de l'I. M. G.*, avril-juin 1914). Il y a déjà des exemples assez développés dans les op. I (*allegro* du 9e trio) et III (*allegro du* 12e trio) de Corelli.

80. A. Moser, *Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corelli's op. V* tient pour l'inauthenticité de cette ornementation qui serait l'œuvre de John Ravenscroft (?). M. A. Schering la croit authentique (*Zur instrumentalen Verzierungskunst* (*Recueil de l'I. M. G.*, VII, p. 366). Voir à ce sujet les ouvrages spéciaux de R. Lach, Goldschmidt, Beyschlag, Max Kuhn, etc.

81. *Histoire de la musique et de ses effets* de J. Bonnet, I, 1726, p. 294.

82. *Mémoires de Trévoux,* novembre 1735, p. 2365.

83. J. J. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière.* Berlin, 1752, p. 155. Hubert Le Blanc, *op. cit.*, p. 95.

84. L'usage des nombreuses redites devrait être courant : dans sa *Première Elite* (*Concerti grossi*) de 1701, Muffat demande que les reprises soient faites « de sorte néantmoins que les airs les plus sérieux ne se jouent que deux fois de suite ; les plus gais trois fois (avec toutes les répétitions) ». Pour les variations de Pinelli, un catalogue de Hue, vers 1745, les attribue au « *Signor Petronio* ».

85. *Op. cit.*, p. 209.

86. *Miscellanea musicale,* Bologne, 1689, p. 45.

87. A. Moser, *Gesch. des Violinspiels,* p. 71.

88. A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts.* Sur cette période de début, voy. également P. Magnette, *Notes sur le concerto grosso* (in *Courrier Musical* octobre 1910) ; Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von* 1600-1708. Vienne, 1919 ; M. Pincherle, *La Naissance du concerto* (*Courrier Musical,* 1er octobre 1930) ; A. Schering, *Alte Weihnachtssymphonien* (*Zeitschrift für Musik,* 7 déc. 1904) et surtout F. Vatielli, *La Genesi del Concerto strumentale e Giuseppe Torelli,* in *Arte e Vita musicale a Bologna.* Bologne, 1927.

89. Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie escrite à Rome le premier octobre* 1639, rééd. Thoinan. Paris, 1865, p. 27-34.

90. G. Muffat, *Ausserlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumental Music,* Passau, 1701, Préface.

91. Fausto Torrefranca, in *Rivista musicale italiana*, 3 juillet 1917.

92. E. Wright, *Some Observations made in travelling through France, Italy, etc., in the years* 1720, 1721 *and* 1722. Londres, 1730, II, p. 440.

93. *Op. cit.*, II, 332.

94. Le livret du divertissement de Guidi, qui confirme les renseignements donnés par le *Ragguaglio* en question, a été retrouvé par M. Torrefranca (*Rivista mus. ital.*, 3 juillet 1917). Les mêmes indications, reproduites dans les *Poèmes* de Guidi publiés à Vérone en 1726, étaient déjà connues de Burney (III, 551) et Hawkins (II, 674, n. 1).

95. Cité par E. Dent, *op. cit.*, p. 92.

96. Il n'était pas rare que les compositeurs prissent semblable précaution. M. Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor* 1700, Lpz., 1918, p. 10, cite Quagliati avertissant le violoniste, à la fin de la *Sfera armoniosa* (1623) que, dans les passages concertants, il aura à jouer le texte tel quel, orné seulement de trilles, mais sans broderies (passaggi) ; de même Grandi, op. II, 1628, n° 4, ordonne, dans un passage chantant « Sonate come sta » etc.

97. Blainville, *Histoire générale de la Musique*, Paris, 1767, p. 46.

98. *Spectacle de la Nature VII.* Paris, 1747, p. 105.

99. Dans le *Grove's Dict. of Music*, IV (1928), p. 188. Cf. Joh. Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen*, Lpz., 1784, p. 183 : Hiller cite non Arcangelo mais un « Joseph Corelli » qui est assurément Giuseppe Torelli.

100. R. Mitjana, dans *L'Encyclopédie de la Musique et Dict. du Conservatoire*, Ire partie, p. 2187 dit : « Dans l'introduction de son ouvrage technique, il déclare avoir reçu des leçons de Corelli » et il renvoie à *L'Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin*, s. d., Bibliothèque Nat. de Madrid. Chose curieuse, l'abbé Laurenti (*Piancastelli*, p. 70, n. 16) donne le récit détaillé d'un voyage de Corelli en Espagne, dont nul autre historien n'a eu vent.

101. Cf. Hawkins, II, 1675. Ce portrait aurait été peint entre 1697 et 1700. H. Bromley, *A Catalogue of engraved british portraits*, Londres, 1793, p. 239, date de 1704 la gravure de J. Smith.

Le Dr Piancastelli, *op. cit.*, p. 116-119 a fait une soigneuse étude de l'iconographie corellienne. Il dérive tous les portraits encore existants de Corelli (celui de Trevisani mentionné par l'inventaire étant perdu), soit de celui de Howard, soit du buste placé au Panthéon et qu'il attribue au sculpteur Angelo Rossi. Il y a lieu d'ajouter à la copieuse liste qu'il fournit une gravure de Des Rochers (Bromley, p. 239) et un portrait peint, d'auteur inconnu, appartenant à la *Royal Society of Musicians* (p. 228 de *An illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition held al Fishmonger's Hall june and july* 1904, Londres, 1909).

Une médaille, par le Pr Giuseppe Romagnoli, est reproduite à la fin de l'ouvrage du Dr Piancastelli. Une autre anonyme, frappée en Angleterre, est citée par Andorfer et Epstein, *Musica in nummis*, Vienne, 1907, n° 684.

102. Burney, III, p. 556.

103. Francesco Galeazzi, *Elementi teorico — pratici di musica*, I Rome, 1791, p. 50 et 202.

104. Mot rapporté par l'hon. Roger North, *Memoirs of Musick* (1728). Ed. Rimbault, Londres, 1846, p. 130.

105. *Op. cit.*, IV, 229.

106. A. Tamaro (*Nel Giorno della inaugurazione del monumento a Gius. Tarlini.* Trieste, 1896, p. 29) pense que Tartini a dû travailler avec quelque élève de Corelli en 1714, pendant son séjour à Ancône.

107. *Op. cit.*, pp. 92 et 170.

108. *Notices*, p. 7.

109. *Op. cit.*, II, p. 89.

110. *Der vollkommene Capellmeister*, Hambourg, 1739, p. 91. M. Torrefranca se plaint, dans ses *Origini italiane del Romanticismo musicale*, p. 302, 316, 337, etc., d'un silence systématique des Allemands du XVIIIe siècle sur Corelli. Il est en effet rarement cité, mais ce peut être ignorance, ou le fait que les Allemands d'alors sont beaucoup plus absorbés par un style qui conserve peu de rapports avec celui de Corelli.

111. De même la *Sarabande* des *Suites de Pièces pour le clavecin*, IIe livre, p. 27 (éd. Walsh, 1733) est toute proche parente de la *Follia*. On a vu plus haut (p. 78) que ce thème de la *Follia* semble avoir été de tous temps très populaire en Allemagne. Aux témoignages déjà cités de Chrysander et de Paul Nettl s'ajoute celui d'A. Pirro (*J. S. Bach*, p. 200) qui la trouve dans la cantate : *Mer hahn en neue Oberkeet* de Bach, de 1742 (c'est la ritournelle de l'air n° 8, pour soprano). On ne peut affirmer que ce thème ne soit pas absolument du domaine public.

112. Voy. *Bibliographie musicale*.

113. Matthew Locke, dans la préface de son *Little Consort of three Parts*, 1656 : « ...Je n'ai encore jamais vu, à part quelques Courantes françaises, une seule composition étrangère digne seulement d'être transcrite par un Anglais. » J. Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, 1654 : « Notre ancienne et grave musique, tant vocale qu'instrumentale, est démodée par ces nouvelles Courantes et Gigues étrangères, au grand dam de tous les amateurs sensés et judicieux de cette solide et bonne musique de jadis. » Evelyn, dans son *Journal*, le 21 dé-

cembre 1662, raille l'introduction à l'église de vingt-quatre violons qui jouent, de cette « French fantastical light way » plus convenable à une taverne ou un théâtre qu'à l'église (*Evelyn's Diary*. Ed. W. Bray, Londres, s. d., p. 259).

114. Cf. *Evelyn's Diary*, 4 mars 1656. North, *op. cit.*, p. 99 ; Cart de Lafontaine, *The King's Musick*. Londres, s. d. (1909), p. 125, 136, 140, 196, 207 ; C. Stiehl, *Thomas Baltzar*, in *Monatshefte für Musikgesch.*, 1888, p. 1.

115. *Op. cit.*, p. 121. Cf. aussi *Evelyn's Diary*, *éd. cit.*, p. 343 ; Frank Bridge, *Purcell et Nicola Matteis*, in *Recueil de l'I. M. G.*, I, (1900), p. 623.

116. Cf. E. Van der Straeten, *The Romance of the Fiddle*. Londres, 1911, p. 117-179. Sur Needler et l'op. VI, Hawkins II, 806.

117. *Comparaison*, III, 95.

118. Cité par Van der Straeten, *op. cit.*, p. 120.

119. Pohl, *Mozart und Haydn in London*, II, Vienne, 1868, pp. 23, 199.

120. H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, 1913, *passim*.

121. Séré de Rieux, *La Musique*, p. 112 des *Dons des Enfants de Latone*, 1734, note, confirmé plus tard par Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1752, I, p. 129 et Corrette, préface du *Maître de clavecin*, 1753. Sur les sonates de François Couperin, cf. Julien Tiersot, *Les Nations, Sonates en trio de François Couperin* in *Revue de Musicologie*, nouvelle série, 2 juin 1922.

122. *Le Origini Italiane del Romanlicismo musicale*, p. 754.

123. Ch. Van den Borren, *Tobacco and Coffee in Music* (*Musical Quarterly*, juillet 1932, p. 367) donne le Prélude de la Cantate *Le Caffé*, qui pourrait être signé de Corelli.

124. Cf. par exemple *La Musique Théorique et Pratique dans son ordre naturel*. Paris, 1722.

125. Les catalogues des ventes Bourret (1735), De La Boissière (1764), etc., mentionnent les œuvres presque au complet.

126. Léon Vallas, *La Musique à Lyon au XVIII*[e] *siècle*, I, 1908, p. 18.

127. Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole*, 1740, p. 6.

128. Publiée de 1704 à 1706, à Bruxelles, chez Foppens, et rééditée à la suite de l'*Histoire de la Musique*, de Bonnet (1724) dont elle forme les t. II, III et IV.

129. *Op. cit.*, II, p. 24.

130. *Op. cit.*, p. 62, 105. Je renonce à citer tous les partisans de Corelli, au moment où la partie est gagnée : la liste en serait fort longue et les textes n'apporteraient que redites de ceux que j'ai déjà fournis.

131. *Op. cit.*, p. 8.

132. *Lettre sur la musique françoise*, p. 45, note.

133. *Dissertation sur la Musique françoise et italienne*, par *M. L'A. P.* Amsterdam, 1754, p. 18.

134. Exemples : *Entretiens d'un musicien françois avec un gentilhomme russe sur les Effets de la Musique moderne* par M. D. (Du Chargey). Dijon, 1773, p. 31 : « Quant à ceux qui ont composé des Symphonies sans autres dessin (*sic*) que d'exposer d'une manière agréable, l'effet des vibrations du corps sonore, Corelly tient le premier rang. » G. B. Moreschi, *Orazione in lode del Padre Maestro Giamb. Martini.* Bologne, 1786 : « Corelli a plutôt suivi la nature que l'art, Martini les a suivis tous les deux... Corelli nous fait admirer un enthousiasme presque divin... »

135. *Discours Préliminaire* aux *XII Sonates à Violon seul et Basse* de Corelli, éd. J.-B. Cartier, Paris, an VII. A cette époque c'est une vérité admise. Bossler écrit en 1791 : « On peut en somme comparer l'art du violon à une tour dont Corelli aurait posé les fondations, que Tartini et Stamitz le père auraient élevée, et que Lolli aurait surmontée de son toit pointu. » (In *Speyersche Realzeitung*, cité par Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun*, Lpz, 1906, p. 11.)

136. *The Story of the Violin*. Londres, s. d., p. 157.

137. A. Choron, *Principes de Composition des Ecoles d'Italie, III*, 1808.

138. Virgile Josz, *Watteau Musicien*, in *Mercure de France* décembre 1902.

139. *Op. cit.*, (ms. inédit). Cf. Riehl, p. 197 : « Corelli n'était absolument pas un chercheur de nouveauté. » Moser, p. 71 : « Ni comme compositeur, tel Monteverdi, ni comme violoniste, tel Biagio Marini, Corelli ne fut un hardi novateur. »

140. In Piancastelli, *op. cit.*

140 bis. Vatielli, *op. cit.*, p. 181.

141. Dans *Le Origine italiane del Romanticismo musicale*, 1930, p. 37, M. Torrefranca va plus loin, je cite son texte même : « Già l'arte del Corelli ha dei fervori minuti, dei guizzi improvisi, degli abbandoni spontanei e delle follie accese che indicano il senso nuovo della nuovo civiltà che ben puo dirsi musicale : Ricerca intuitiva. »

142. La phrase déjà citée de La Viéville était dans le début de la *Comparaison* (II, 55) : « Quelle joye, quelle bonne opinion de soi-même

n'a pas un homme qui connoît quelque chose au cinquième Opera de Corelli ! » L'abbé Raguenet, dans sa *Défense du Parallèle*, Paris, 1705, p. 50 : « Par malheur, mon pauvre Chevalier, Corelli n'a point fait de cinquième *Opéra*, etc. » Il y revient encore pp. 57, 78. Lecerf de La Viéville proteste victorieusement (IV, 201). Le plus fort est que de plus modernes ont commis la bévue qu'on lui reprochait à tort, par ex. C. de Brack, traduisant la *Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie*, de Perotti, Gênes, 1812 ; A.-L. Blondeau, *Hist. de la musique*, II. Paris, 1847.

143. Francesco Pasini, *Notes sur la vie de Gio. Batt. Bassani*, (*Rec. I. M. G.*, VII, p. 581.)

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE

Œuvre premier

Violino primo. (secondo, etc.)/*Sonate/a trè, doi Violini, e Violone o Arcileuto,/col Basso per l'Organo./Consecrate/alla Sacra Real Maesta di/Cristina Alessandra/Regina di Svezia, etc./Da Arcangelo Corelli da Fusignano,/detto il Bolognese,/Opera Prima./ In Roma, Nella Stamperia di Gio. Angelo Mutij* 1681. *Con licenza de' Super.*/(in-4°, Bibl. Liceo Musicale, Bologne).

N.-B. — A part les éditions collectives de Walsh et de Cooke (Londres c. 1710 et c. 1732), les Sonates à trois de Corelli ont été publiées en parties séparées.

Bologne, Giacomo, Monti, 1682.
Rome, s. d. (1683).
Bologne, Monti, aux dépens de Mariano Silvani, 1684.
Venise, Gioseppe Sala, 1684.
Modona, Antonio Vitaliani, 1685.
Rome, Mascardi, 1685.
Bologne, Monti, 1688.
Anvers, Henrico Aertssens, 1688.
Rome, Angelo Mutij, 1688.
Bologne, Silvani, 1697.
Bologne, s. n., 1698.
Amsterdam, Estienne Roger. s. d., n° 241 (c. 1695-1700).
Bologne, Silvani, 1704.
Bologne, Monti, 1704.
Venise, Gioseppe Sala, 1707.
Paris, Ribou, s. d. (c. 1700-1710).
Londres, Walsh and Hare, s. d. (c. 1710).
Amsterdam, E. Roger et M. C. Le Cène, s. d. (c. 1715).

Œuvre second

Violino primo. (violino secondo, etc.)/*Sonate da Camera/A trè, doi Violini, e Violone, o Cimbalo/consecrate/All' Emin*mo *e Rev*mo *Signore/il Signor/Card. Panfilio/Da Arcangelo Corelli da Fusignano,/Detto il Bolognese,/Opera seconda./In Roma, Nella stamperia di Gio; Angelo Mutii.* 1685. *Con licenza de Sup.*/(in-4° Bibl. Liceo Musicale, Bologne).

Bologne, Monti, 1685.
Modona, Vitaliani, 1685.
Venise, Gioseppe Sala, 1686.
Venise, Gioseppe Sala, 1687.
Bologne, Silvani, 1688.
Rome, Angelo Mutij. 1688.
Anvers, Aertssens, 1689.
Rome, Mascardi, 1691.
Venise, Gioseppe Sala, 1692.
Bologne, Monti, 1694.
Amsterdam, Est. Roger, s. d. (c. 1695).
Venise, Sala, 1697.
Bologne, Silvani, 1701.
Rome, Komarek, 1701.
Venise, Sala, 1705.
Paris, Ribou, s. d. (1700-1710).
Londres, Walsh, s. d. (1703).
Amsterdam, Roger et Le Cène, s. d. (1715?).

Œuvre troisième

Violino primo (secondo, etc.)/*Sonate à tre, doi Violini, e Violone, o Arcileuto/col Basso per l'Organo/Consecrate all'/Altezza Ser*ma *di Francesco II. Duca/di Modena, Reggio etc./da Arcangelo Corelli da Fusignano detto il Bolognese/Opera Terza/in Roma per Gio. Giacomo Komarek Boemo con licenza de sup.* 1689./(in-4° Collection Piancastelli.) Un manuscrit, présumé autographe, de cet op. III fait partie de la collection Piancastelli, bibl. Communale A. Saffi, Forli.

Modona, eredi Soliani, 1689.
Bologne, Monti, 1689.

Venise, Sala, 1691.
Anvers, Henri Aertssens, 1691 (Catalogue Henning Oppermann, nº 421, Bâle, 1931).
Bologne, Monti, 1695.
Rome, Mascardi, 1695.
Amsterdam, Est. Roger, s. d. (c. 1700).
Bologne, Silvani, 1702.
Venise, Sala, 1710.
Londres, Walsh, s. d. (1700-1710).

Œuvre quatrième

Violino Primo (secondo, etc.)/*Sonate à tre composte per l'Accademia dell/'Em*^{mo} *e Rev*^{mo} *Sig*^{r} *Cardinale Otthoboni/et all' Eminenza sua consecrate/da Arcangelo Corelli da Fusignano/Opera quarta,/In Roma per Gio. Giacomo Komarek Boemo Con licenza de Sup.* 1694/(in-4º, Bibl. Liceo Musicale Bologne).
Bologne, P. M. Monti, 1694.
Venise, Sala, 1695.
Rome, Komarek, 1695.
Amsterdam, Roger et Delorme, 1696.
Rome et Modène, Rosati, 1697.
Bologne, Silvani ,1698.
Venise, Sala, 1701.
Londres, Walsh and Hare (1701-1702).
Bologne, Silvani, 1704.
Venise, Sala, 1710.
Paris, Boivin, s. d. (c. 1720?).
Nüremberg, aux dépens de G. M. Endters, s. d. (1730?).

Œuvre cinquième

Parte prima (seconda)/Sonate a Violino e Violino o Cimbalo/Dedicate all Altezza Serenissima Elettorale di/Sofia Carlotta/Elettrice di Brandenburgo/Principessa di Brunswich et Luneburgo Duchessa di/Prussia e di Magdeburgo Cleves Giuliers Berga Stetino/Pomerania Cassubia e de Vandali in Silesia Crossen/Burgravia di Norimberg Principessa di

Halberstatt/Minden e Camin Contessa di Hohenzollern e/Ravenspurg Ravenstain Lauenburg e Buttau/Da Arcangelo Corelli da Fusignano/ Opera quinta/Incisa da Gasparo Pietra Santa/sans nom d'éditeur, ni date (la dédicace est du 1er janvier 1700), fol. obl., en partition.

Rome, même édition (1700) avec la mention « *Si vendono a Pasquino all'Insegna della stella da Filippo Farinelli* ».

Amsterdam (Est. Roger?) (1700) (l'annonce citée ci-après, de la *London Gazette* fait état d'une édition déjà parue à Amsterdam. Peut-être est-ce la même qui est mentionnée à la fin de la 1re édition de *l'Histoire des Sévarambes* chez Est. Roger (1702).

Londres, Walsh, août 1700 (annoncée dans la *London Gazette* du 26 au 29 août 1700, d'après E. Van der Straeten, *The Romance of the Fiddle*, Londres, 1911, p. 177).

Londres, Walsh (janv. 1701).
Paris, Foucault, s. d. (c. 1701).
Venise, Zatta, s. d. (c. 1705).
Amsterdam, Est. Roger (c. 1706).
Paris, Massard de la Tour, 1708.
Paris, Ballard, 1708.
Rouen, Cassone, 1709 (privilège renouvelé en 1719 et 1729).
Amsterdam, Est. Roger, éd. « avec les agrémens » (1710-1711).
Amsterdam, Mortier, s. d. (c. 1711).
Bologne, gli eredi del Silvani, 1711.
Londres, Walsh, avec les ornements, 1711.
Amsterdam, Est. Roger, « dernière édition » (c. 1710).
Amsterdam, Est. Roger, 3e édition « avec les Agrémens » (c. 1715).
Amsterdam, Est. Roger, éd. en parties séparées (c. 1715).
Londres, Daniel Wright, 1717.
Paris, Ballard, 1719.
Londres, R. Meares (c. 1720).
Londres, Benjamin Cooke (c. 1735).
Paris, Ch.-N. Le Clerc, 1736.
Londres, J. Walsh (c. 1740).
Londres, Johnson (c. 1750).
Paris, Le Clerc, 1765.
Londres, R. Birchall (c. 1770?).

Madrid, s. n., mai 1772 (n° 773 du catalogue Liepmannssohn, n° 154).
Florence, Ranieri del Vivo (1777?).
Paris, La Chevardière « dernière édition gravée par Me Leclair » — c'est la réimpression de l'éd. Leclerc (c. 1771).
Paris, Sieber, s. d. (c. 1780).
Naples, Marescalchi (c. 1790).
Paris, Le Duc, « dernière édition », s. d. (c. 1790).
Paris, Petit, s. d. (?).
Paris, Janet et Cotelle, éd., J. B. Cartier, 1799.
Londres, J. Dale and sons (c. 1800).
Vienne, nel Magazin della Cäs. Real priv. Stamperia Chimica, 1804.
Londres, Preston (c. 1815).
Londres, Goulding d'Almaine (c. 1815).
Londres, Bland et Weller (c. 1815).
Londres, A. Hamilton (c. 1815).
Paris, Gambaro (?).
Londres, Clementi, with a thorough Bass for the pianoforte by Muzio Clementi, s. d. (c. 1815?).

Œuvre sixième

Concerti grossi/con duoi Violini e Violoncello di Concertino obligati e duoi/altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio,/ che si potranno radoppiare ;/dedicati all'/Altezza Serenissima Elettorale/di/ Giovanni Guglielmo/Principe Palatino del Reno ; Elettore e Arci-Mares-cialle/del Sacro Romano Impero ; Duca di Baviera, Giuliers,/Cleves e Berghe ; Principe di Murs ; Conte di/Veldentz, Spanheim, della Marca e/Ravenspurg, Signore di/Ravenstein, etc., etc., etc./Da Arcangelo Corelli da Fusignano/Opera Sesta./A Amsterdam/chez Estienne Roger, Marchand Libraire/n° 197.

La publication des *Concerti grossi* op. 6 pose un assez curieux problème. Hawkins, Burney, à leur suite Eitner, Schering datent leur publication de 1712. Or, nous avons vu plus haut que Corelli, par testament, laissait à Matteo Fornari le soin de mettre au jour cet op. 6. La signification de la phrase de Corelli pourrait être contestée : le doute disparaît devant l'épître dédicatoire de Fornari datée de Rome, le 20 novembre 1714 et qui figure dans l'édition que l'on a longtemps

donnée à tort pour la seconde : « V. A. E. veuille permettre que cet œuvre, à Elle dédié par Arcangelo Corelli l'auteur, de son vivant, lui soit après sa mort présenté par moi au sortir des presses, et qu'ainsi soit exécuté son désir que ledit œuvre ait la faveur de votre nom et de votre protection autorisée... » Mais il y a plus : la correspondance échangée entre le Comte Fede et le Prince Electeur Johann Wilhelm d'une part, d'autre part entre le Prince et Matteo Fornari, telle que l'a publiée Alfred Einstein (*loc. cit.*, p. 421-422) précise les conditions dans lesquelles Corelli, avant de mourir, avait traité avec Stefano Ruggieri, l'imprimeur d'Amsterdam à qui devait être confiée l'exécution matérielle : ledit Ruggieri lui avait promis 150 exemplaires, aussitôt terminée l'impression, qui devait être achevée dans le courant de l'année 1713 ; l'auteur mort, la promesse se reportait sur l'héritier (Fornari). Le 24 décembre 1714, Matteo Fornari annonce au Prince la mise au jour de l'op. 6 et le prochain envoi d'un exemplaire : il lui en est accusé réception beaucoup plus tard, le 30 juin 1715.

Ainsi donc, la priorité de l'édition de 1714 n'est pas douteuse. Comment, en ce cas, expliquer celle qui daterait, nous dit-on, de 1712?

Vérification faite sur l'exemplaire du Conservatoire de Bruxelles (n° 7287), grâce à Ch. Van den Borren, la date n'est ici fournie que par l'épître dédicatoire signée de Corelli, à Rome, le 3 decembre 1712. Cette date même nous assure que l'édition n'a pu sortir avant la fin de l'an 1712, la distance qui sépare Rome d'Amsterdam et le temps nécessaire à l'exécution y mettant un obstacle absolu. De plus, si le numéro d'édition est le même (197), c'est Estienne Roger *seul*, qui met en vente l'édition de Fornari, tandis que l'autre porte l'adresse d'« Estienne Roger, Marchand libraire et Michel Charles Le Cène ». Celle-ci est donc postérieure à celle-là, et doit dater de 1715-1720. Les dédicaces différentes peuvent s'expliquer de plusieurs façons, également plausibles : ou Fornari, que nous voyons très obséquieux à l'égard du Prince Jean Wilhelm, veut donner plus de poids à son épître en supprimant celle que Corelli avait préparée de son vivant ; ou l'éditeur d'Amsterdam, détenteur direct de l'épître corellienne juge inutile, dans la première édition, de l'ajouter à celle de Fornari, et l'utilise à l'occasion d'une réimpression qui prend ainsi un caractère de nouveauté ; à moins que pour réimprimer l'op. 6 tout à son aise, sans avoir affaire à Fornari, il n'improvise une dédicace de Corelli. Le trait n'a rien qui

soit carrément impossible en Amsterdam, vers 1715, et la grandiloquence de cette dédicace n'est pas sans donner prise à une telle supposition.

Les éditions de l'op. 6 peuvent donc être énumérées comme suit :

Amsterdam, Est. Roger, s. d. (1714). Cette édition est annoncée à Londres, dans le *Post Man* du 30 décembre 1714, par Henri Riboteau, le dépositaire des éditions d'Estienne Roger.

Amsterdam, Est. Roger et M. C. Le Cène, s. d. (c. 1715-1720).

Londres, Walsh, s. d. (1715).

Londres, Walsh, en partition, arrangement du Dr Pepusch, avec alto surajouté, s. d. (c. 1732).

Paris, Ch.-Nicolas Le Clerc (c. 1736).

Londres, Benjamin Cooke, en partition, arrangement du Dr Pepusch, s. d. (c. 1730-1740).

Londres, John Johnson, s. d. (c. 1745).

Londres, Preston, s. d.

Editions collectives des op. 1 à 4

Amsterdam, Estienne Roger, s. d. (avant 1700 : ces œuvres figurent sous le titre, *Opera prima, sonate a 3, opera seconda, baletti a 3, opera tertia* (*sic*) *sonate à 3, opera quarta, baletti a* 3 dans le catalogue imprimé par Roger à la fin des *Amusements sérieux et comiques* de Rivière et Dufresny. Amsterdam, 1700).

Amsterdam, Estienne Roger, seconde édition, s. d. (1705) : annoncée au cours d'une discussion entre Nicolini Haym et J. Walsh, dans le *Post Man*, sept. 1705 (c. W. Smith, *op. cit.*, p. 57).

Londres, Walsh and Hare 1705.

Amsterdam, Pierre Mortier, s. d. (c. 1710).

Amsterdam, Estienne Roger, « *dernière édition à laquelle on a ajouté le portrait de feu M. Arcangelo Corelli. Cette édition est dela dernière beauté et corrigée avec beaucoup d'exactitude et coute* f. 20.0. » (avant 1716, Cat. imprimé à la fin de *l'Histoire des Sévarambes*, 2e édition, II. Amsterdam, 1716).

Londres, Richard Meares, s. d. (c. 1710).

Londres, Benjamin Cooke (c. 1728).

Londres, Benjamin Cooke, 2e éd. (c. 1732).

Londres, Daniel Wright, s. d. (c. 1732).
Londres, *The Score of the four operas*, etc., by Dr Pepusch, Walsh s. d. (c. 1735).
Paris, Ch. N. Le Clerc, 1736.
Paris, Ch. N. Le Clerc, 1750.
Londres, John Johnson (c. 1750).
Londres, Bremner (c. 1765).
Paris, Ch. N. Le Clerc, 1765.
Londres, L. R. Cocks, s. d.
Londres, Preston, s. d.
Londres, Harrisson (c. 1785).
Londres, Longman et Broderip (c. 1800).

Œuvres diverses

L'essentiel de l'œuvre de Corelli est, nous l'avons dit, dans ses op. I à VI. Mais les bibliographies sont encombrées d'une foule d'autres titres dans lesquels nous tentons de mettre un peu d'ordre, après avoir émondé les mentions manifestement erronées : pour ne citer qu'un exemple, les *Suonate a 4 violini e fagotti*, Vm7 1109, inscrites au catalogue de notre Bibliothèque Nationale sont tout simplement les trios op. III, reliés à la suite de sonates de Zumbach pour cordes et bassons.

Nous énumérons ci-après les transcriptions faites d'après les op. I-VI, puis les œuvres manuscrites ou gravées qu'on attribue avec plus ou moins de vraisemblance à Corelli.

Transcriptions et arrangements

Œuvre premier

Twelve sonatas for the Harpsichord or organ, with accompaniments, Londres, Harrison, s. d. (c. 1785). Brit. Mus. *Catalogue of Printed Music*, par W. Barclay Squire, t. I, p. 304.

6 *Sonatas, op.* 1 *adapted for the organ and* 6 *Sonatas op* 2 *adapted for piano or harpsichord by E. Miller*. Londres, Longman et Broderip (c. 1800). Un vol. analogue pour les op. 3 et 4. (Catal. William Reeves no 77. 1934).

(*Ib.* d'après la sarabande du 5e trio) *Maggy and Jenny both do undo me. A favourite minuet for two voices, german flutes or other Instr.* Londres, s. d. (c. 1735).

Œuvre second

(Gavotte du 1er trio) *Advice to Fanny, set for two voices, german flutes or other instr.* Londres, s. d. (c. 1730).

(*Ib.* Gavotte) *The Complainant, a song to an air of Corelli.* Londres, s. d. (c. 1740).

(11e trio, Gigue) *Madam, Old Homer, a song to Miss B-y P-tle-aite.* Londres, *The London Magazine* (1756).

Œuvre troisième

F. Geminiani. VI *Concerti grossi composti delle Sei Sonate del Opera Terza d'A. Corelli.* Londres, Walsh (1735).

Ce sont des transcriptions des trios 1, 3, 4, 9, 10, 11 de l'op. III de Corelli, pour 2 violons, alto et violoncelle du concertino, et 2 violons et basse ripieni.

Antonio Torelli (violoncelliste, 1686-1765) *Corelli transformato in quattro Antifone ed otto Tantum ergo a varie voci cavati dalla Terza e Quart'opera per indurre li studenti ad un'ottima esecuzione si del suono, che del canto* (ms. Bibl. Estense, Modène).

Œuvre quatrième

10e trio, *A celebrated Gavot.* R. Falkener. Londres, s. d. (c. 1775).

Œuvre cinquième

A collection of Choice Sonatas, or Salo's (sic) *for a Violin and a Bass, by Bassani, Corelli,* etc. Londres, Walsh et Hare (1701).

The 2d part of Corellis fifth opera, proper for the harpsicord, Londres, Walsh et Hare, 1703.

F. Geminiani. *XII Concerti grossi... composti dell'Sei Soli della prima (seconda) parte dell'Opera quinta d'Arcangelo Corelli.* Londres, Walsh, s. d. (c. 1735). Même orchestration que la transcription de l'op. III.

Six Solos for a Flute and Bass... beign the second part of his fifth operas. I Walsh and Hare. Londres (1702).

Two Concertos being the first and eleventh solos of... A. Corelli as they are made into concerto by M. Obadiah Shuttleworth. Joseph Hare. Londres (1725?).

Id., nos 6 et 11 (1702?).

A Celebrated Jigg. R. Falkener. Londres (1770?). Gigue de la sonate 5.

Follia, cf. chapitre II.

A new edition of Corelli's celebrated Solos arranged for the Piano-Forte, Organ, etc. by Charles Czerny, London, R. Cocks and Co, 1859.

Œuvre sixième

Six concertos for two Flutes and a Bass, with a Through Bass for the Harpsicord, Neatly transpos'd from ye great Concertos. Londres, Walsh and Hare (1730?). Arrangements d'après les Concerti grossi op. VI.

Corelli's celebrated eighth concerto... adapted for the Organ, Harpsichord or Piano Forte by T. Billington op. IX. Printed for M. Billington. Londres (1790?), arrangement du concerto no 8 de l'op. VI.

Bacchus assist us to sing thy great glory. For two voices, german flutes or other Instrts. Londres (1740?), arrangement du menuet du 10e concerto.

J. Snow. *Variations for the Harpsichord to a Minuet of Correllis* (1760), arrangement du menuet du 10e concerto.

Corelli's *Concerto composed for the celebration of the Nativity.* The Pianoforte Magazine VII. no 2. Londres (1799), arrangement du concerto no 8.

Arrangements divers

Des fragments d'œuvres diverses de Corelli figurent dans :

Domenico Corri. *A Select Collection of Choice Music for the Harpsichord or Piano-Forte...* composed by Staes, Jomelli, Haydn, *Corelli.* Edinburgh, s. d., Corri et Sutherland, éd.

Philomusicus. Medulla Musicae, being a choice collection of airs. Extracted from the works of Corelli, Bomporti, Torelli, Tibaldi, etc. Londres, T. Cluer, s. d. (c. 1727).

J. Marsh. *Select movements from the different works of Corelli, adapted as voluntaries or pieces for the organ,* Londres, Preston, s. d. (1806). (Catal. Liepmannssohn, nº 157 et bibliothèque Pleyel.)

Suittes (sic) pour le Clavecin composées à un Clavecin, un Violon et Basse de Viole, ou de Violon ad libitum par Arcangelo Corelli et autres autheurs. Livre premier (et second). A Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, s. d. (nos 402 et 403 de l'éd. E. Roger). Ces deux livres contiennent, parmi d'autres pièces dont l'identification n'est pas toujours facile, de nombreux mouvements de l'op. V de Corelli, *Sarabande* de la 7e sonate, *Gavotte* de la 9e, *Follia,* etc. Elles présentent, au point de vue de l'écriture, un haut intérêt, en ce que la partie de clavecin est entièrement réalisée comme dans les *Suites* de Dieupart et, plus tard, dans les *Concerts* de Rameau.

Corelli. *Six Setts of Aires for two Flutes and a Bass, being the Choisest (sic) of his Preludes, Almands, etc... Collected out of his several opera's. Transpos'd and fitted to ye Flute, with ye Approbation of our most eminent Masters,* Londres, J. Walsh and Hare, 1702.

Les catalogues d'Estienne Roger, d'Amsterdam, mentionnent antérieurement à 1700 :

8 *Sonates à 2 flustes, 6 de M. Roger, 1 de M. Paisible et 1 de M. Arcangelo Corelli* (figurera sous le nº 339 de l'éd. E. Roger, dans le catalogue publié vers 1716 : il y est précisé que ces sonates sont pour 2 flûtes sans basse), auxquelles s'ajoutent entre 1700 et 1706 : *XII Sonates de M. Arcangelo Corelli, 6 à 2 flutes et 1 basse continue et 6 à 1 flute et 1 basse continue* (nº 134 de l'éd. Est. Roger).

La bibliothèque musicale du château de Roudnice (Tchécoslovaquie), appartenant à la famille de Lobkowics, contient les 2e et 3e volumes de cette série : *VI Sonates de M. Arcangelo Corelli Tirez de tous ses ouvrages et Transportez pour deux Flûtes et B. C. Livre second.* A Amsterdam *chez Estienne Roger... et Michel Charles Le Cène,* nº 239, et *XII Sonates* (même libellé)... *livre troisième, à Amsterdam, chez Jeanne Roger,* nº 431.

Livre second, contenant six sonates à deux Flûtes et Basse (nº 239 de l'éd. Et. Roger).

Contrefaçon par Walsh and Hare, à Londres, en 1707, sous le titre : *Six Sonata's for 2 Flutes and a Bass, by Arcangelo Corelli, collected out of the choicest of his works, and carefully Transpos'd and contriv'd for 2 Flutes and a Bass.* (*The Post Man*, 21 juin 1707).

Chez les mêmes éditeurs :

Choice Italian and English Musick for two Flutes (airs d'opéras) *to which are added Three excellent new Sonata's and a Chacoone by Corelli Nicolini Haym Torelli and Pez* (annonce dans le *Daily Courant*, 31 mars 1709).

A Sonata for two Violins and a thorow Bass with a Trumpet part by Arcangelo Corelli, Londres, Walsh et Hare, 1704 (*the Post Man*, 27 avri 1704).

A Solo in A for a Violin by Arcangelo Corelli. The Solo proper for the Harpsicord or Spinett. Londres, Walsh et Hare (c. 1704). (Bibl. de la Cathédrale de Durham).

Six select Solos for a Violin and a thorough Bass, collected out of the choicest works of Six Eminent Masters, viz. Signior Martino Betty (Bitti), Mr Nicola jun. (Matteis), Signior Corelli, etc, Londres. Walsh and Hare, 1706 (*Daily Courant*) du 23 novembre 1706).

Enfin le catalogue de Roger de 1716 indique, sous le nº 277, *Six sonates de MM. Corelli, Caldara, et Gabrielli à quatre, cinq et six instruments.*

Arrangements et transcriptions modernes

On trouvera des éléments bibliographiques importants dans :

Rob. Eitner. *Verseichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke.* Berlin, 1871, p. 77.
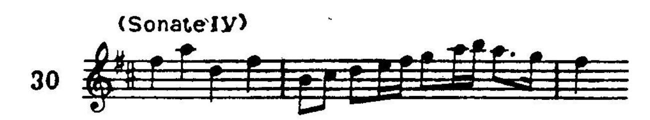
J. Peyrot. *Des éditions de musique de chambre instrumentale ancienne en France.* In *Courrier Musical*, 1er septembre 1911, p. 564-565.

British Museum. Catalogue of Music. Accessions, part. XI, p. 104.

Œuvres manuscrites ou gravées attribuées à Corelli

Sonates à Violon et Basse

Sonates IV et V du recueil de *Sonate a Violino Solo col. B. C. composte da Arcangelo Correlli* (*sic*) *e altri autory et Dediés à M. David Rudgers Courtier à Amsterdam par Estienne Roger* (bibl. de l'Université d'Upsal. Caps. 447).
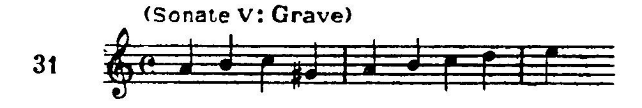


Allegro C — Adagio C

Allegro C — Largo 3/2

Allegro 6/8

Cette sonate existe en manuscrit avec la même attribution à la Bibl. de Vienne, nº 31, p. 90 de Haas, *Die Estensischen Musikalien*, Regensburg, 1927 :



Grave C — Allegro C

Adagio 3/2 — Allegro 12/8
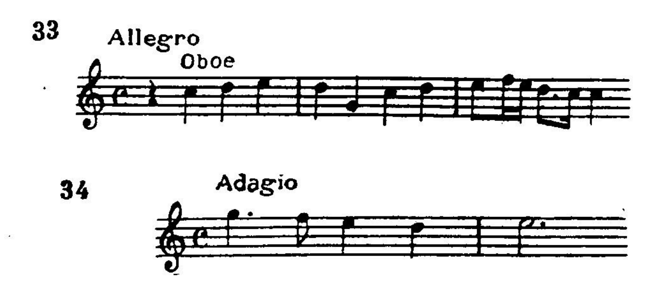
Cette sonate figure également en tête du recueil de *Sonate a Violino e Violoncello di Vari Autori* dont l'exemplaire probablement unique appartient à la bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne, et qui contient, à la suite de celle de Corelli, six autres sonates de Torelli, Montanari, Giacomo Perdieri (Predieri ?), Carlo Mazolini, Gius. Jachini, Clemente Rozzi. Cet exemplaire non daté est, selon M. Vatielli, d'impression bolonaise. Le recueil d'Amsterdam est antérieur à 1700. Il figure en effet au catalogue d'Estienne Roger imprimé à la fin des *Amusements sérieux et comiques* datés de cette année 1700.

R. Haas, *op. cit.*, p. 123, indique encore une *Sonatta à Violino Solo* du fonds d'Este qui pourrait être attribuée à Corelli :
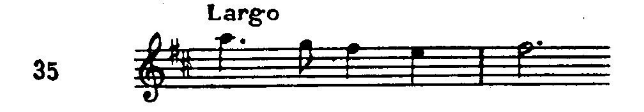


Sonates pour hautbois, violons et basse

M. R. Haas (*op. cit.*, p. 168 et 169) mentionne deux sonates manuscrites à 4, Hautbois, Violons I et II, Basse, sous le titre *Sonata con Aboe* (*sic*) *e Violini.*



L'incipit de la deuxième fait songer à une transposition de la première sonate du n° 198 d'Estienne Roger, *Sonate a tre..., ouvrage posthume,* qui commence ainsi :
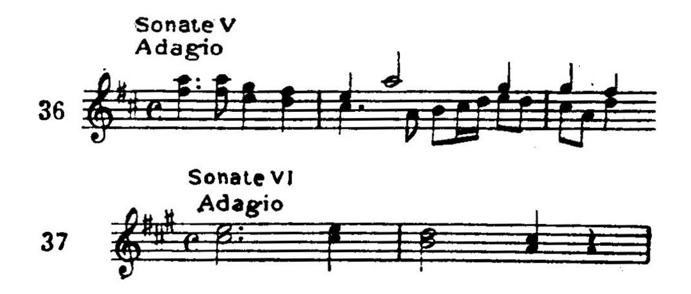


Trios

En dehors des quatre recueils fondamentaux de trios les op. I à IV, gravés et souvent reproduits du vivant de Corelli, les éditeurs anciens lui en ont attribué d'autres, dont le degré d'authenticité semble impossible à déterminer. Il y a d'abord les (*VI*) *Sonate a tre, Due Violini Col Basso par* (sic) *l'organo Di Arcangelo Corelli da Fusignano Ouvrage*

posthume a Amsterdam chez Estienne Roger (nº 198). L'édition doit être de 1714-1716. Elle figure au catalogue E. Roger de *l'Histoire des Sévarambes* (c. 1716).

Le style en est à la vérité très corellien. Ce qui tendrait à confirmer l'attribution c'est que deux des trios, les 5e et 6e, figurent dans un recueil manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Turin (Collection Giordano) sous le titre *Sinfonie a 3. di A. Corelli*, dont 10 autres numéros, dûment authentifiés, font partie des op. I à IV.



Vient ensuite un recueil, « vraisemblable » quant au style :

XII Sonata's, In three Parts For two Violins a Bass, with a Through Bass for the Organ or Harpsichord. Opera 7 th. Londres, R. Bremner, s. d. (c. 1765). Puis, différant encore des deux précédentes publications :

XII Sonatas for Two Violins and Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsicord. The Author unknown but supposed by several Eminents Masters,.. to be... A. Corelli. Londres, J. Johnson (c. 1755).

A mentionner encore :

Corellis Posthumous Works annoncés par Walsh and Hare dans le *Post Man* du 6 nov. 1718.

Sonatos (sic) *for two Violins, a Violoncello and thro'Bass ; by Arcangelo Corelli ; being his Posthumous Work, or 7th Opera,* Londres Walsh and Hare 1719 (*Post Boy* du 26 février 1719).

Le *Catalogo della Mostra Corelliana* (voy. *Bibliographie*) mentionné sous le nº 132, un ms du 18e siècle, conservé à la bibliothèque de S. Pietro

a Majella, à Naples, intitulé : *Libro di Partiture delle quattro Mute, di Sonate a 3, due da Chiesa,* etc. (copie ms des 4 premières œuvres de Corelli) *con l'aggiunte anche di alcune altre Sonate del medemo* (sic) *Autore, che non son date alle stampe.* L'*aggiunta* en question comprend 3 sonates ; la première pour 2 violons et trompette, présente au début quelque analogie avec les deux premières du recueil posthume n° 198 de l'éd. Est. Roger ; le finale est précédé d'un bref solo de trompette avec la Basse Continue. La 2e est identique à la 7e du recueil posthume. La 3e, à 4 (2 *violini, violetta e basso*), ne se rencontre nulle part ailleurs.

En dehors de ces œuvres d'authenticité plus ou moins douteuse, il faut accorder mention à un singulier recueil apocryphe, dénoncé naguère par notre regretté confrère F. T. Arnold, de Bath, dans un article intitulé.: *A Corelli forgery* (*Proceedings of the Musical Association* (*Londres*), *Forty seventh session* 1920-1921. Leeds, 1922).

Il s'agit des *Suonate da camera a tre... da Arcangelo Corelli... Opera quarta, Prima Parte. Nuovamente ristampata. In Anversa, da Henrico Aertssen,* 1692. (British Museum, g. 40.)

Le seul libellé du titre est déjà stupéfiant. Comment un éditeur d'Anvers pouvait-il « ristampare », réimprimer, en 1692, un op. IV dont la première édition, de toute évidence, ne parut qu'en 1694? Le contenu du recueil n'est pas fait pour apporter plus de lumière. Il diffère complètement du texte du véritable op. IV (texte que le même éditeur Aertssen, d'Anvers, publiera en 1695 sous le titre d'*Academia Ottobonica overo Suonate a tre instrumenti... Opera quarta*). M. Arnold a vainement essayé d'identifier l'auteur véritable du pseudo-op. IV de 1692, où plusieurs particularités techniques font apparaître l'imposture. Citons seulement l'enchaînement des *onze* mouvements du quatrième trio : *Preludio* (*grave*), *Allemanda* (*allegro mà suave*), *Balletto francese* (*Allegro*), *Corrente* (*affettuoso*), *Balletto* (*allegro*), *Ghiga* (*Presto*), *Sarabanda* (*Presto !*), *Brando* (*Largo*), *Menuet* (*Allegro*), *Borea* (*Prestissimo*), *Chiusa* (*Adagio*).

Les essais d'attribution à Giov. Battista Vitali, à Torelli, à Bassani, n'ont pas abouti.

Enfin le *Neues historisch-biographisches Lexikon* de Gerber (I, 1812, p. 788) mentionne parmi les ouvrages douteux un recueil de 9 trios, gravé à Amsterdam par Le Cène sous le n° d'op. 7, et qui serait la réédition de trios de Ravenscroft, publiés à Rome en 1695. L'indication

de Gerber corrobore un passage de Hawkins (II, 678), disant : « Ravenscroft imitait ouvertement Corelli dans ses sonates publiées chez Roger, et il espérait que le public les prendrait pour d'anciennes œuvres de Corelli. »

L'exemplaire du soi-disant op. 7, que j'ai pu voir dans la bibliothèque musicale du château de Roudnice confirme Gerber. Il fait ressortir l'intention frauduleuse de l'éditeur Le Cène qui, par sa façon de disposer le titre, a soin de détruire ses réserves, si discrètement articulées, quant à l'authenticité de l'œuvre. Le nom de Corelli ressort, en effet, en caractères énormes, au milieu de ce libellé :

Sonate a trè Doi Violini è Basso per il Cimbalo Si crede che siano state composte di

ARCANGELO CORELLI

avanti le sue altre opere. Amsterdam. Stampate à spese di Michel Carlo Le Cène.

Ce sont bien les sonates de Ravenscroft, mais le numéro de l'édition (nº 566) prouve qu'il s'agit d'une réimpression très tardive, postérieure à 1730, et faite probablement à l'insu du véritable auteur.

Concertos

Un concerto grosso inédit, *en sol mineur*, à 8 parties, se trouve à la Bibliothèque des Amis de la Musique, à Vienne.

La Bibliothèque Nationale de Vienne contient (fonds d'Este, nº 120, signalé par R. Haas, p. 183) un autre concerto, fort curieux. Par son orchestration, *Violino Primo Principale*, 2 *Trombe o Violini*, *Violoncello*, *Basso* il s'achemine vers le concerto de soliste, bien que la sagesse des traits, le peu d'étendue de la tessiture de la partie principale, qui ne dépasse pas la troisième position, soient dans l'esprit du concerto grosso. Il comporte 3 mouvements, *Allegro* (C), *Grave*, *Presto*. Mais le mouvement médian n'est signalé que par la mention « *Grave tacet* » sur les parties de ripieni. Sans doute était-il écrit selon l'usage courant pour violon principal et basse chiffrée, sur un seul feuillet qui aura disparu.

Le thème de l'*Allegro :*



évoque Vivaldi, et plus particulièrement le n° CX. 1076 de la bibliothèque de Dresde et Albinoni, op. V, n° 3, *allegro :*



Mentionnons enfin le nom de Corelli dans un recueil de 6 *sonates de MM. Corelli, Caldara et Gabrieli à* 4, 5 *et* 6 *parties* annoncé en 1702 (Catalogue imprimé in *Histoire des Sévarambes* 1re éd.) par Estienne Roger parmi les « Sonates à fortes parties » appellation par laquelle il désigne à cette époque les concertos et symphonies. Le même recueil figure dans le catalogue de 1715-1716 sous le n° 277.

Musique vocale

Un *Veni Sancte Spiritus* ms., attribué à Corelli, à la bibliothèque de l'université de Yale (U. S. A.).

Une *Missa choralis,* également attribuée à Corelli, à la bibliothèque Nationale de Vienne.

BIBLIOGRAPHIE

Dans cette bibliographie ne figurent, sauf rares exceptions, que les livres ou articles spécialement consacrés à Corelli, à l'exclusion des notices contenues dans les histoires du violon et les ouvrages généraux.

Pour les auteurs souvent cités en abrégé dans le corps du livre, les citations de Burney se rapportent à la 2e édition de *A general History of Music*, Londres, 1789, celles de Hawkins à l'édition posthume, en 2 volumes, de *A general History of the Science and Practice of Music*, Londres, 1853, celles de Lecerf de La Viéville à la *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* réimprimée à la suite de *l'Histoire de la musique et de ses effets*, de Bonnet-Bourdelot (1726) dont elle forme les 3 derniers tomes. II signifie le 2e tome de l'ensemble, III le 3e, et non les 2e et 3e parties de la *Comparaison.*

F. T. ARNOLD, *A Corelli forgery*, in *Proceedings of the Musical Association*, 47th session, 1920-1921. Leeds, 1922.

Guglielmo BARBLAN, *Un musicista trentino, Francesco A. Bonporti*, Florence 1940.

Hector BERLIOZ, *Corelli*, in *Revue et Gazette musicale*. Paris, 25 juin 1837.

W. BINGLEY, *Musical Biography*, I, Londres 1834.

Manfred BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, New-York, 1947.

Alberto CAMETTI, *Arcangelo Corelli à Saint-Louis-des-Francais à Rome*, in *Revue Musicale*, janvier 1922.

— *Arcangelo Corelli, I suoi quadri e i suoi violini*. Rome 1927 (extrait de *Roma*, V, 9).

H. J. CONRAT, *Archangelo Corelli*, in *Allg. Musikzeitung*, Charlottenburg, 1903, p. 481.

CRESCIMBENI, *Arcangelo Corelli*, in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, I. Rome, 1720.

Stewart DEAS, *Arcangelo Corelli*, in *Music and Letters*, Londres, janvier 1953.

A. DELLA CORTE, *Corelli a Napoli*, in *Il Giornale*, 1er août 1953.

Nelly DIEM, *Der Geiger Arcangelo Corelli*, in *Neue Musikzeitung*, Stuttgart, 1918.

Carl ENGEL, *Das Instrumentalkonzert*, Leizig, 1932.

D. A. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica*, Rome, 1774.

P. FARINI, *Biografia di Arcangelo Corelli*, in *Biografie e ritratti di XXIV illustri romagnoli*, Forli, 1835.

Fr. FAYOLLE, *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti*, Paris, 1810, traduit en allemand dans l'*Allg. musikalische Zeitung*, 19 juin 1811 (il existe aussi une traduction suédoise : *Om Violinens Ursprung, jemte biografiska anteckningar öfver Corelli*, Stockholm, 1811).

F. J. FÉTIS, *Corelli*, in *Galerie des Musiciens célèbres*, 2e livraison, Paris, 1827.

A. GALLI, *Arcangelo Corelli*, in *La musica popolare*, Milan, juin 1882.

Remo GIAZOTTO, *Tomaso Albinoni*, Milan, 1945.

Sir John HAWKINS, *The general history and peculiar character of the works of Arcangelo Corelli*, in *Universal magazine of knowledge and pleasure*, LX, 418, avril 1777.

Walther KRUGER, *Das Concerto grosso in Deutschland*, Reinbek, 1932.

Paul Henry LANG, *Music in western civilization*, New-York, 1941.

Pietro MARONCELLI, *Vita di Arcangiolo Corelli*, in *Vite e ritratti d'illustri Italiani*, Milan, 1819.

Henry G. MISHKIN, *The solo-violin sonata of the Bologna school*, in *Musical Quarterly*, New-York, janvier 1943.

Lina MONTALTO, *Corelli e l'Accademia dei Pamphilj*, in *La Scala*, Milan, 1953, nº 7.

Nestore MORINI, *Notizie di Arcangelo Corelli*, Bologne, 1913 (extrait de l'*Archiginnasio*, VIII).

Andreas MOSER, *A. Corelli und A. Lolli*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, III (avril 1921).

— *Zur Genesis der Folies d'Espagne*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918-19, p. 358.

— *Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corelli's* Op. V, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 1918-19, p. 287.

Luigi ORSINI, *Arcangelo Corelli,* Turin, 1915.

Ernst ORTLEPP, *Corelli,* in *Grosses Instrumental und Vocal Concert,* XVe partie, Stuttgart, 1841.

Guido PANNAIN, *Arcangelo Corelli* in *Rassegna Musicale,* Rome, avril 1953.

F. PASINI-FRASSONI, *La famiglia di Arcangelo Corelli,* in *Rivista Araldica,* V, 2 février 1907

Sir Hubert H. PARRY, *Corelli's style* in *Grove's Dict. of Music,* IV, 1928, p. 811.

B. PAUMGARTNER, *Corelli,* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* fasc. 18-19.

Dr. Jean PERSYN, *Arcangelo Corelli, l'homme et l'œuvre,* in *Monde musical,* 30 août et 30 octobre 1926.

Dr. Carlo PIANCASTELLI, *In Onore di Arcangelo Corelli, Fusignano ad Arcangelo Corelli nel secondo centenario dalla morte,* 1913, Bologne, 1914 (publication hors commerce, établie par le Dr Piancastelli, qui a réuni là une documentation du plus haut intérêt, surtout en ce qui concerne la biographie de Corelli)

Marc PINCHERLE, *A propos de la Follia,* in *Revue Musicale,* Paris, avril 1923.

— *De l'ornementation des sonates de Corelli,* in *Feuillets d'Histoire du violon,* Paris, 1927.

— *Corelli,* Paris, 1933.

— *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale,* Paris 1948.

— *Comment on n'écrit pas l'histoire* (à propos du *Corelli* de Mario Rinaldi), in *Journal Musical Français,* 18 juin 1953. Un compte-rendu du même ouvrage dans la *Revue de Musicologie,* juillet 1953.

W. H. RIEHL, *Arcangelo Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlichen Epochen,* in *Sitzungsberichte der Königl. Bayer. Akad. der Wissenschaften, Philol. histor. Classe,* Munich, 1882.

Mario RINALDI, *Il problema degli abbellimenti nell'op. V di Corelli,* Sienne, 1947.

— *Arcangelo Corelli,* Milan, 1953.

Claudio SARTORI, *Le quarantaquattro edizioni italiane delle sei opere di Corelli*, in *Rivista musicale Italiana*, janvier 1953.

Arnold SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 2e éd., Leipzig, 1927.

William C. SMITH, *A bibliography of the musical works published by J. Walsh during the years* 1695-1720, Londres 1948.

Alceo TONI, *Arcangelo Corelli*, in *Bollettino bibliografico musicale*, Milan, août-septembre 1927.

D. VACCOLINI, *Corelli*, in Emilio de Tipaldo, *Biografia degli Italiani illustri*, II, Venise, 1835.

Fr. VATIELLI, *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo*, in *Arte e vita musicale in Bologna*, I, Bologne, 1927.

— *Le Quinte del Corelli*, in *Nuova Musica*, Florence, 10 et 15 avril 1913.

Anonymes

Arcangelo Corelli, in *The illustrated spotting and dramatic news*, Londres, 22 mars 1779.

Vita di Arcangelo Corelli di Fusignano, in *Vite e ritratti di uomini celebri di tutti i tempi*, Milan, 1821.

— *Memoir of A. Corelli*, in *The Harmonicon*, II, Londres, 1824.

— *Sketches of the lives of Celebrated Composers : III, Arcangelo Corelli*, in *The Musical Magazine*, I, Londres, 1835.

— *A. Corelli und seine Sonaten*, in *Neue Zeitschrift für Musik*. Leipzig, 1873 (11 articles).

— *Il Liceo musicale di Santa Cecilia nel II Centenario dalla morte di Arcangelo Corelli*, Rome, 1913.

— *Catalogo della mostra Corelliana... per la Celebrazione della nascita di Arcangelo Corelli Rome, Palazzo Braschi, dicembre* 1953 — *gennaio* 1954.

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
PAR L'IMPRIMERIE
STRASBOURGEOISE
LE 10 JUIN 1954

DÉPOT LÉGAL : 2e TRIM. 1954
MISE EN VENTE : JUIN 1954
NUMÉRO DE PUBLICATION : 28
NUMÉRO D'IMPRESSION : 5897

